This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

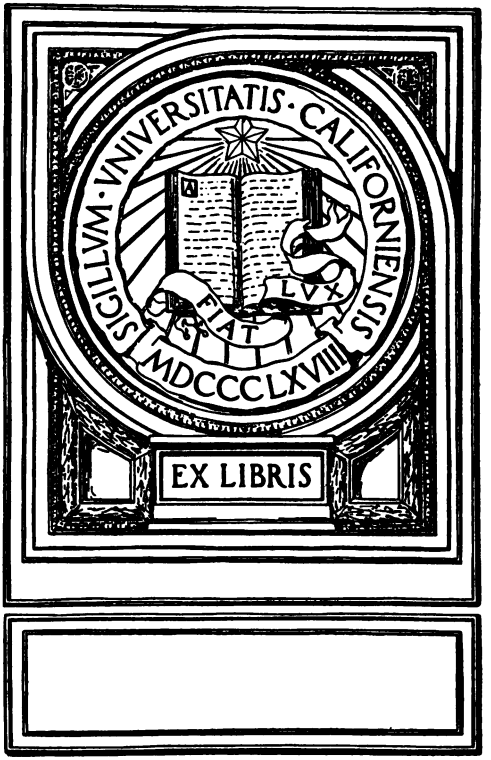
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
B 3 895 648


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

WALTER PATER
DIE RENAISSANCE

AUTORISIERTE AUSGABE
AUS DEM ENGLISCHEN
ÜBERTRAGEN UND MIT
EINER EINLEITUNG VON
WILHELM SCHÖLERMANN
BUCHAUSSTATTUNG VON
FRITZ SCHUMACHER

WALTER PATER

DIE RENAISSANCE

STUDIEN IN KUNST UND POESIE

VERLEGT IN LEIPZIG 1902
BEI EUGEN DIEDERICHS

CB361
P33

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einführung	I
Vorwort..	1
Zwei frühe französische Fabeln. ..	11
Pico della Mirandola	46
Sandro Botticelli	72
Luca della Robbia	89
Die Dichtung des Michelangelo. ..	102
Leonardo da Vinci..	135
Die Schule des Giorgione.	178
Joachim du Bellay	211
Winckelmann..	238
Schlusswort	315

ZUR EINFÜHRUNG

Wenige Worte nur möchte ich diesem Buche zum Geleit geben. Denn es soll für sich selbst sprechen.

Die Studien des Engländers Walter Pater über die Renaissance erscheinen hier zum ersten Mal in deutscher Sprache. Sie sind vom Verleger und Herausgeber als eine Ergänzung zur deutschen Ruskin-Ausgabe gedacht. Denn die Renaissance war eine Kunst- und Menschenentwicklung, an der John Ruskin mit verbundenen Augen in heiligem Zorn vorüberging.

Bei der Übertragung ist der Versuch einer möglichst reinen Verdeutschung unternommen worden, sodass die sparsame Anwendung von Fremdwörtern dem Kenner des englischen Textes zuerst auffällig erscheinen mag. Ganz besonderen Dank schulde ich hierbei den wertvollen Ratschlägen des Herrn F. Sefton Delmer, derzeitigem Lektor des Englischen an der Berliner Universität.

Wenn es einem Übersetzer ausnahmsweise erlaubt wäre, seiner Arbeit eine eigene Widmung zu geben, so möchte ich es hier thun und sagen: ich widme diese Verdeutschung

M61066

des feinsten englischen Kunstschriftstellers, den ich kenne, meinen deutschen Freunden, allen Denen, welche soviel innere Ruhe und Muße zu finden vermögen, um in stillen Stunden mit einem Geistesgenossen Zwiesprache zu halten. Denn Walter Pater hat nur für solche geschrieben, denen die Kunstbetrachtung zum Lebensinhalt geworden ist.

Das unterscheidet ihn von Ruskin, der bei aller Feinfühligkeit seines ethisch-ästhetischen Gewissens, stets die breiteren Volksmassen im Auge behielt. Ruskin wollte wirken, erziehen. Pater will nur erkennen, nachfühlen, genießen. Ruskins moralischer und durch Kunst verklärter Wesenskern wirkt auch auf den Unvorbereiteten, Unwissenschaftlichen und Unwissenden mit der hinreißenden Kraft einseitiger Überzeugung. Pater erkannte den ethischen Kern alles wahrhaft Ästhetischen im Leben und im Kunstwerk. Darum moralisiert er nicht. Seine Moral ist Mitgefühl. Werke wie diese wenden sich an die Wenigen, denn sie setzen zweierlei voraus: feinstes Fühlen und weitestes Wissen.

Pater zeigt uns in vollendeten Einzelschilderungen die ganze große geistige Bewegung, welche in Frankreich begann und auch in Frankreich endete, während sie in Norditalien und Mitteldeutschland ihren höchsten Ausdruck fand: Vorfrühling, Hochsommer und Spätherbst der Renaissance. Die Triebkraft der Einzel-

persönlichkeit, als Träger der notwendig fortschreitenden seelischen Erregung, hebt sich jedesmal mit wunderbarer Plastik vom stürmisch bewegten Hintergrund der Zeitereignisse ab. Man kann jeden dieser Essays ein Künstlerbildnis mit stets wechselndem landschaftlichem Hintergrunde nennen. Wir sehen die feinsten Gegensätze einer aufstrebenden Zeit: Die süße Herbheit blutsbrüderlicher Rittertreue; die weiche Glut halb sinnlich-anmutiger, halb schmerzlich-kranker Liebesnot in einem provençalischen *Cantefable;* dann Pico della Mirandola, den liebenswürdigen jungen Schwerenöter, der die alten Heidengötter mit Moses und den Propheten, und alle zusammen mit dem Christentum versöhnen wollte; er aber starb ‚in der Zeit der Lilien', unter den Gebeten Savonarolas, nachdem er sein irdisch Gut dem Mystiker Benevini übergeben, damit dieser es verwende, um für die armen hübschen Florentiner Landmädchen das Hochzeitsangebinde zu besorgen; dann Botticelli, den Maler der Traurigkeit, welche mitten im weichen Hauch des ersten Frühlingswindes die Seele krank vor Sehnsucht und die Glieder matt macht; Luca della Robbia, den Toskaner, der in stiller Sabbatfreude die Muttergottes in die feine Rundung seiner blau-weißen Thonreliefs setzte, und bleiche kühle Farben auf die glatte Fläche brannte; Michelangelo Buonaroti, aber nicht den mit Marmorblöcken kämpfenden

Riesen, sondern Michelangelo als Dichter und Denker; ihm gegenüber den geheimnisreichen Leonardo, den Aristokraten mit dem meertiefen Seelengrund und dem Wissen eines Magiers. Dann führt der Weg der Renaissance über Venedigs Farbenrausch, verkörpert als Typus in Giorgiones glühender Seele, zurück nach Frankreich, um dort auszuklingen, wo sie so früh begann: in Joachim du Bellay.

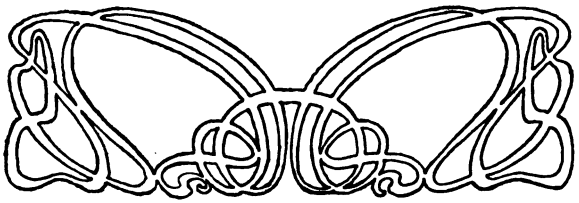
Nach dieser Wanderung durch die Wirklichkeit wird dem deutschen Leser auch der traumhafte Rückblick im Geiste eines Einzelnen willkommen sein: Winckelmann, dem großen und vielfach missverstandenen Spätling der Renaissance, ist der letzte Aufsatz des Buches gewidmet. Eine trocken-gelehrte Nachgeburt in der plastischen Kunst beruft sich noch immer gern auf Winckelmann. Für den Tieferblickenden dient auch ein solcher Irrtum zur Klärung.

Enger und schärfer zieht sich der Kreis um das Vergangene, namentlich heute einer Zeit gegenüber, deren Inhalt und Form, so groß sie auch waren, nicht unmittelbar auf die Gegenwart übertragen werden können, ohne Schaden für beide Teile.

Dem Rückblickenden bietet diese Vergangenheit Stoff zu unerschöpflichem Genuss.

Kiel, im März 1902

Wilhelm Schölermann



VORWORT

Viele Versuche sind von Kunstschriftstellern gemacht worden, den Begriff der Schönheit festzustellen, und dafür eine allgemeingültige abstrakte Grundformel zu finden. In den anregenden und feinsinnigen Randbemerkungen, die bei diesen Anlässen nebenher zutage treten, liegt meistens der einzige Wert dieser Untersuchungen. Sie helfen uns aber nur sehr wenig, echte Kunst und Poesie zu genießen, zu unterscheiden, was an mehr oder minder Vorzüglichem darin verborgen ist; sie lehren uns nicht, die Begriffe Schönheit, Kunst und Dichtung feiner und bestimmter zu fassen.

Schönheit, wie alle menschliche Sinneserfahrung, ist etwas Bedingtes; ihre Definition wird daher um so sinn- und wertloser, je mehr sie nach Verallgemeinerung strebt. Das Ziel des echten Ästhetikers besteht nicht darin, die Schönheit in ihren abstrakten, sondern in ihren konkreten Beziehungen zu erklären, keine allgemeingültige, sondern die besondere Formel zu finden, welche diese oder jene Offenbarung der

Schönheit am klarsten zum allgemeinen Bewusstsein zu bringen vermag.

‚Das Ding so zu sehen, wie es wirklich ist', gilt mit Recht als Richtschnur kritischer Thätigkeit. Der erste Schritt des ästhetischen Kritikers, den Gegenstand so zu sehen wie er wirklich ist, besteht aber darin, seinen eigenen Eindruck so zu erkennen, wie er ist, ihn deutlich zu unterscheiden und festzustellen. Musik, Dichtung, künstlerische verfeinerte Lebensformen und überhaupt alle Gegenstände ästhetischer Kritik sind nur so viele Gefäße und Behälter von Kräften und Wirkungen, die, wie die Naturelemente, ganz bestimmte Eigenschaften besitzen.

Was bedeutet nun dieses Lied oder Bild, diese anziehende Gestalt des Lebens oder der Legende für mich? Wie wirkt sie auf mich ein? Giebt sie mir Genuss und von welcher Art oder Gradhöhe ist dieser Genuss? Wie wird mein Wesen erweitert oder eingeschränkt durch ihre Einwirkung? Die Antworten auf diese Fragen bilden das ursprüngliche Material, mit dem es der ästhetische Kritiker zu thun hat; und ebenso wie beim Untersuchen der Gesetze des Lichtes, der Moral, der Zahl u. s. w., muss man solche gegebenen Größen entweder für sich selbst oder überhaupt nicht klar machen.

Wer aber derartige Eindrücke stark empfindet

und unmittelbar zu unterscheiden und zu erklären trachtet, der braucht sich nicht um die abstrakte Frage zu kümmern, was Schönheit an sich ist in ihren genauen Beziehungen zur Wahrheit und Erfahrung. Das sind rein metaphysische Fragen die ebenso unfruchtbar sind wie metaphysische Spitzfindigkeiten überhaupt. Beantwortbar oder auch nicht, mag er sie getrost übergehen als bedeutungslos für ihn und sein Ziel.

Der ästhetische Forscher betrachtet demnach alle Gegenstände, mit denen er zu thun hat, alle Werke der Kunst wie alle feineren Formen der Natur und des menschlichen Lebens, als Kräfte und Äußerungen, welche angenehme Empfindungen wecken, jede von ganz besonderer oder einziger Art. Diesen Einfluss fühlt er, möchte ihn erklären, zergliedern und auf seine Grundbedingungen zurückführen.

Für ihn wird ein Bild, eine Landschaft, eine anziehende Gestalt im Leben oder im Buch — La Gioconda, Die Hügel von Carrara, Pico della Mirandola — kostbar wegen ihrer innern Vorzüge, wie wir von der Vorzüglichkeit eines Heilkrautes, Weines oder Edelsteines reden, weil sie die Wunderkraft besitzen, jedes auf seine Weise besondere und einzigartige Eindrücke der Freude zu erregen. Unsere Bildung wird vollkommen in gleichem Maße wie unsere

Empfänglichkeit für diese Eindrücke an Fülle und Tiefe zunimmt. Die Aufgabe des ästhetischen Kritikers besteht darin, die Eigenschaften zu unterscheiden, zu bestimmen und von ihren Zusätzen zu trennen, wodurch ein Gemälde, eine Landschaft, eine edle Gestalt im Leben oder im Buch solche angenehme Einwirkung hervorruft; anzugeben, wo der Ursprung dieser Einwirkung liegt und unter welchen Bedingungen sie zum Bewusstsein kommt. Sein Zweck ist erreicht, wenn er diese Eigenschaft entdeckt und vorgemerkt hat, wie ein Chemiker ein natürliches Element für sich und andere feststellt; und die Richtschnur für diejenigen, die nach solchem Ziele streben, ist mit grosser Genauigkeit in den Worten eines neueren Kritikers des Sainte-Beuve gegeben: — *De se borner à connaître de près les belles choses, et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis.*

Worauf es also ankommt, ist nicht, dass der Kritiker uns eine verstandesmäßig richtige Definition der Schönheit giebt, sondern dass ihm eine besondere Beanlagung eigentümlich sei: die Fähigkeit, durch schöne Dinge tief bewegt zu werden. Er wird stets eingedenk sein, dass Schönheit in vielerlei Gestalt erscheint. Für ihn sind alle Typen, Perioden oder Schulen des Geschmackes an sich gleichbedeutend. Zu allen Zeiten hat es einige vortreffliche Werk-

meister und einige vorzügliche Werke gegeben. Die Frage, die er stellt, lautet allemal: In Wem verkörperte sich die Regung, Schöpferkraft und Gesinnung einer Zeit? Wo war der Sammelplatz und Behälter ihrer Höhenrichtung, Verfeinerung und Durchbildung? ‚Die Zeitalter sind alle gleich', sagt William Blake, ‚aber schöpferische Kraft steht immer über ihrer Zeit.'

Es erfordert häufig einen bedeutenden Grad von Feingefühl, das Eigene und Entscheidende von den gewöhnlicheren Elementen zu trennen, mit denen es in zufälliger Verbindung stehen mag. Wenige Künstler, Goethe und Byron nicht ausgenommen, schaffen vollkommen rein, scheiden alle Schlacken aus und geben uns nur das, was die Glut ihrer Einbildungskraft ganz geschmolzen und umgebildet hat. Nehmen wir zum Beispiel die Schriften des Wordsworth. Die Glut seines Genius hat, in den Stoff seiner Dichtung eindringend, einen Teil kristallisiert; aber nur einen Teil; in der Gesamtmasse seiner Verse ist manches enthalten, was gern ausgeschieden und vergessen werden dürfte. Doch hin und wieder verstreut, zuweilen ganze Dichtungen verschmelzend und durchglühend — wie die Stanzen über ‚Entschluss und Unabhängigkeit', oder die Ode auf die ‚Erinnerungen der Kindheit', — zuweilen, gleichsam zufällig, einige feine kristallinische Gebilde absondernd in einer Masse, die nicht

völlig dadurch geläutert und umgebildet wird, erkennen wir diese einzigartige, unübertragbare Fähigkeit des Dichters. Sie beruht auf einem seltsamen mystischen Sinn für ein den natürlichen Dingen innewohnendes Leben und für das Menschenleben als Teil des Naturganzen, dessen Kraft und Farbe und Eigentümlichkeit aus lokalen Umgebungen entspringt, von den Hügeln und Strömen, von täglichen Erscheinungen und Tönen. Nun: das eben ist die Wunderkraft, das lebendige Prinzip in Wordsworths Dichtung; und die Aufgabe von Wordsworths Kritiker besteht darin, dieses lebendig wirkende Leitmotiv zu verfolgen, es herauszuheben und den Stärkegrad zu bezeichnen, mit dem es seine Verse durchdringt.

Die Gegenstände der nachfolgenden Studien sind der Geschichte der Renaissance entnommen. Sie umfassen, glaube ich, die Hauptpunkte jener verwickelten, vielseitigen Bewegung. In den ersten habe ich auseinandergesetzt, was ich unter dem Ausdruck Renaissance verstehe, indem ich ihm einen viel weiteren Spielraum einräume als Diejenigen, welche ihn ursprünglich gebrauchten, um ausschließlich jene Wiedergeburt des klassischen Altertums im fünfzehnten Jahrhundert zu bezeichnen, welche nur eine von vielen Folgen der tiefen allgemeinen Erregung und Erleuchtung des Menschengeistes

war; eine andere Folge waren die gewaltigen Gedanken und Gestalten der christlichen Kunst, die so oft irrtümlich der eigentlichen Renaissance entgegengestellt werden. Dieser Aufschwung des Menschengeistes lässt sich bis weit in das Mittelalter zurück verfolgen, mit allen seinen Kennzeichen schon deutlich betont: nämlich die Pflege der körperlichen Schönheit, die Verehrung des Körpers, das Niederreißen jener Schranken, welche das mittelalterliche Kirchensystem um Herz und Hirn aufgerichtet hatte.

Als Beispiel dieser Keimbewegung der frühen Renaissance im eigentlichen Mittelalter habe ich zwei kleine Erzählungen frühen französischen Ursprungs ausgewählt; nicht etwa weil sie gerade die bestmögliche Ausdrucksform darstellen, sondern weil sie die Einheitlichkeit meiner Zusammenstellung fördern helfen, insofern als die Renaissance auch wiederum in Frankreich endete, in der französischen Dichtung, deren vollkommenster Ausdruck eines besonderen Abschnittes vielleicht die Schriften des Joachim du Bellay gewesen sind; so dass die Renaissance in Frankreich einen wunderbaren späten Trieb, eine Nachmahd zeitigte, deren Ertrag in reicher Fülle jenen lieblichen zarten Duft ausströmt, welcher einer verfeinerten anmutigen Verfallszeit eigen ist. Ebenso zeigen die frühesten An-

sätze jene Frische, welche stets das Wachstum einer Kunstepoche kennzeichnet, den Reiz der Askese: das ernste und strenge Umgürten der Lenden in der Jugendzeit.

Indessen liegt der Hauptschwerpunkt der Renaissancebewegung im fünfzehnten Jahrhundert in Italien; in jenem feierlichen fünfzehnten Jahrhundert, welches wohl nie genug erforscht und erläutert werden kann, nicht nur wegen seiner thatsächlichen Ergebnisse auf intellektuellem und schöpferischem Gebiete — seiner greifbaren Werke und ragenden Einzelpersönlichkeiten mit ihrem tiefen Schönheitszauber — sondern wegen seines allgemeinen Geistes und Gehaltes, dessen ethischen Kern es geradezu verkörpert.

Die verschiedenen Formen geistiger Thätigkeit, welche zusammen die Kultur eines Zeitalters ausmachen, bewegen sich meistens von verschiedenen Ausgangspunkten aus und auf getrennten Wegen. Als Erzeugnisse derselben Generation haben sie freilich einen gemeinsamen Boden und scheinen unbewusst einander zu bedingen und zu beleuchten; aber die Urheber selbst bleiben in einzelnen Gruppen getrennt, wobei sie entweder Vorteil oder Nachteil aus ihrer geistigen Absonderung ziehen. Kunst und Dichtung, Philosophie und religiöses Leben, sowie jene andere verfeinerte genuss-

volle Bethätigung auf der freien Bühne der Welt, bleiben jede an ihren eigenen Ideenkreis gebunden, und Die, welche solchen jeweiligen Gedankenkreis verfolgen, kümmern sich selten um die Gedanken der andern. Es kommen aber doch Zeiten, wo günstigere Bedingungen eintreten, wo die Gedanken der Menschen wohl einander näher rücken als sonst, und die vielen abweichenden Bestrebungen der Geister in einem gemeinschaftlichen und vollendeten Sinnbild der Kultur zusammenfließen. Das fünfzehnte Jahrhundert in Italien war eine solche glückliche Periode, und was manchmal vom Zeitalter des Perikles gesagt wird, gilt auch von dem des Lorenzo: es war überreich an Persönlichkeiten, vielseitig, auf sich selbst beruhend, vollendet. Hier leben und streben die Künstler, Denker und alle Jene, welche der Thatendrang des Lebens stark und kühn gemacht hat, nicht etwa getrennt, sondern sie atmen eine Luft, empfangen Licht und Wärme aus den gegenseitigen Gedankenkreisen. Es herrscht ein Geist allgemeiner Erhöhung und Erleuchtung. An dieser Aufklärung nehmen Alle teil. Die Einheitlichkeit dieses Strebens ist es, welche den mannigfaltigen Werken der Renaissance ihre Einheit verleiht; und eben diesem engen Verein mit der Zeitseele, dieser Anteilnahme an den höchsten Gedanken, welche sie hervorbrachte,

verdankt die Kunst Italiens im fünfzehnten Jahrhundert viel von ihrer ernsten Würde und Wirkung.

Ich habe einen Essay über Winckelmann hinzugefügt, weil er sich den voraufgegangenen Studien nicht unangemessen anschließt: denn Winckelmann, ein Kind des achtzehnten Jahrhunderts, gehört im Geiste einer früheren Zeit an. Durch seine Begeisterung für die Dinge des Schauens und der Einbildungskraft um ihrer selbst willen, durch sein Hellenentum und sein lebenslanges Ringen um den griechischen Geist steht er in Fühlung mit den Humanisten. Er ist die letzte Frucht der Renaissance und offenbart uns noch einmal in leuchtender Klarheit ihre Triebfedern und Ziele.

1873

ZWEI FRÜHE FRANZÖSISCHE FABELN

Die Geschichte der Renaissance endet in Frankreich und führt uns von Italien fort nach den schönen Städten im Stromgebiet der Loire. Aber es war auch in Frankreich, und zwar in einem ganz bedeutsamen Sinne, wo die Renaissance ihren Anfang nahm. Die französischen Schriftsteller, welche gern die Schöpfungen des italienischen Genius mit einem französischen Ursprung verknüpfen, erzählen uns, dass der heilige Franz von Assisi nicht nur seinen Namen, sondern alle jene Vorstellungen ritterlicher und romantischer Liebe, welche seine extatischen Träume so tief durchdringen, aus französischer Quelle schöpfte; wie Boccaccio die Grundzüge seiner Erzählungen der altfranzösischen gereimten Fabeldichtung entnahm, und sogar Dante ausdrücklich den Ursprung der Miniaturmalerei auf die Stadt Paris zurückführte. Mit Vorliebe verweilen sie bei dieser Vor-Renaissance am Ende des zwölften und Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, eine Renaissance innerhalb der Grenzen des eigent-

lichen Mittelalters, ein überraschend herrliches, aber vorzeitiges Bemühen, für das menschliche Sein und Denken Das zu thun, was dann später, im fünfzehnten, geleistet und erfüllt wurde. Der Ausdruck Renaissance wird heute ja schon thatsächlich gebraucht, um nicht blos die Wiederbelebung des klassischen Altertums im fünfzehnten Jahrhundert, worauf er zuerst angewendet wurde, zu bezeichnen, sondern jene gesamte weitverzweigte geistige Erregung, von der die Auferstehung der klassischen Antike nur ein Teil und ein Symptom war. Für uns ist die Renaissance der Sammelname einer vielseitigen und doch einheitlichen Gesamtbewegung, in welcher die Liebe für die Dinge des Geisteslebens und der Einbildungskraft um ihrer selbst willen fühlbar wird, die Sehnsucht nach einer freieren und anmutigeren Lebensauffassung, welche alle Diejenigen, die von ihr ergriffen sind, antreibt, ein Mittel geistigen Genusses nach dem andern aufzuspüren, und zwar keineswegs allein zur Aufdeckung alter, verlorener oder vergessener Quellen dieses Genusses, sondern zur Entdeckung frischer Brunnen, neuer Erfahrungen, dichterischer Vorstellungen und künstlerischer Formen. In diesem Vollgefühl brach ein starker Strom am Ende des zwölften und Anfang des folgenden Jahrhunderts hervor. Da und

dort, unter vereinzelten glücklichen Vorbedingungen, — in der frühgotischen Baukunst, in den Vorstellungskreisen der ritterlichen Liebesromantik, in der Poesie der Provence — verwandelt sich die rauhe Kraft des Mittelalters in feinere Anmut; und dieser Sinn für Anmut, der hier erwachte, wurde der keimende Same für die spätere klassische Wiedergeburt auf Grund des steten Antriebes, den Urquellen vollendeter Anmut in der hellenischen Welt nachzuspüren. Und weil dieser erste Ausbruch nach einer langen Periode erscheint, in welcher gerade dieser Instinkt fast völlig erstickt worden war, in jenem wahrhaft ‚dunklen Zeitalter', währenddem so viele Quellen des geistigen Lebens ganz austrockneten, so darf man ihn mit Recht eine Renaissance, eine Wiedergeburt nennen.

Vorstellungskreise, welche zwischen verschiedenen Arten des Fühlens und Denkens, Perioden des Geschmacks oder künstlerischer und dichterischer Ausdrucksformen ein vermittelndes Band knüpfen — trotzdem die Beschränktheit des Menschengeistes sie immer gern als Gegensätze auseinander zu halten sucht, — haben einen eigenen Reiz und sind fast immer wert, untersucht und verstanden zu werden. So geht es auch mit dieser Vor-

stellung einer vorbereitenden Renaissance innerhalb des Mittelalters, welche danach strebt, eine Brücke zu schlagen und eine Fortentwicklung festzustellen zwischen den eigenartigsten Werken des Mittelalters, den Skulpturen von Chartres und den Kirchenfenstern von Le Mans, und den Werken der Spätrenaissance, eines Jean Cousin und Germain Pilon, um auf solche Weise jene tiefe Kluft zwischen Mittelalter und Renaissance, die so oft übertrieben worden ist, zu schließen. Freilich haben die französischen Schriftsteller, wenn sie von dieser mittelalterlichen Renaissance sprechen, nicht so sehr die kirchliche Kunst im Auge, ihre Skulptur und Malerei — obwohl auch dort zum nicht geringen Teil ‚um des Vergnügens willen' geschaffen wurde, ja vereinzelt verrät sich sogar ein recht rebellischer, unruhiger Geist darin —, sondern vielmehr die weltliche Dichtung, die provençalische Poesie und den prachtvollen Nachwuchs dieser Dichtung in Italien und Frankreich. In dieser Dichtung wird irdische Leidenschaft mit all ihrer Vertraulichkeit, Mannigfaltigkeit und Freiheit wie eine Befreiung des Herzens fühlbar. Der Name Abelards, des großen Lehrers und Liebhabers, bedeutet eine Verschmelzung dieser Freiheit des Herzens mit dem freien Spiel des Menschengeistes mit allen Dingen seiner

Umgebung, d. h. mit der Geistesfreiheit, wie sie jenes Zeitalter verstand. Jeder kennt wohl die Legende von Abelard, eine Legende, kaum minder leidenschaftlich und gewiss nicht minder bezeichnend für den Geist des Mittelalters wie die Legende des edlen Tannhäuser: wie der berühmte und schöne Klostergelehrte, in welchem Weisheit und Würde so liebenswert und verschwiegen ihren Herrscherthron bestiegen, in das Haus eines Domherrn von Notre Dame einzog, wo eine Jungfrau mit Namen Heloïse wohnte, von der man meinte, sie sei des alten Priesters verwaiste Nichte. Aus Liebe zu dieser Jungfrau hatte er ihr eine nach damaliger Auffassung unvergleichliche Erziehung zuteil werden lassen, so dass sogar die Rede ging, sie sei durch die alten Sprachen in die Kenntnis der antiken Mysterien eingeweiht und selbst eine Zauberin, wie die altkeltischen Druidinnen, — und wie dann, da Abelard und Heloïse allein bei einander saßen in der stillen Studierstube, um noch etwas feiner und tiefer in ‚das Wesen der reinen Ideen' einzudringen, ‚die Liebe sich als Dritte zu ihnen gesellte'. Man fühlt die Versuchung des Gelehrten, welcher in der träumerischen Ruhe inmitten der hellen, heiteren Umgebung dieser ‚Insel' fast wie in einer Geisterwelt lebte; und man begreift, dass

für ihn, der so wohl verstand, einer jeden abstrakten Idee ihren genauen Wert zuzumessen, die einengenden Schranken, welche das Gewissen anderen Menschen auferlegt, gefallen waren.

Er scheint auch viele Verse in der weltlichen Umgangssprache geschrieben zu haben: schon sangen die jungen Männer sie auf dem Kai vor dem Hause. Diese Lieder waren, meint Herr von Rémusat, vermutlich im Geschmack der Trouvères gedichtet, und so wurde er einer der ersten oder, wenn man will, der Vorläufer der Minnesänger.

Es ist der gleiche Geist, der die berühmten ‚Briefe' verfasst hat, in dem zierlichen Latein des Mittelalters. Am Fuße jenes frühen gotischen Turms, den die nächste Generation errichtete, um die Stätte von Abelards Wirken auf dem Hügel der heiligen Genoveva zu zieren, sieht der Historiker Michelet im Geiste ‚eine furchtbare Kirchenversammlung, nicht allein die Hörer von Abelards Schule, fünfzig Bischöfe, zwanzig Kardinäle, zwei Päpste, die ganze Körperschaft der scholastischen Philosophie, nicht nur die gelehrte Heloïse, die Sprachenkunde, die Renaissance — sondern Arnold von Brescia: das heißt die Revolution.' So geht der Geist aus den schattigen Hallen dieses Hauses am Ufer der Seine hinaus in die Weite.

Schon sind seine Triebfedern deutlich erkennbar, seine Intimität, seine süße Müdigkeit, seine Auflehnung, seine Geschicklichkeit im Zerlegen der Bestandteile menschlicher Leidenschaften, seine Sorge um die physische Schönheit, sein Kultus des Körpers, welche die frühe Literatur Italiens durchdringen und in Dante Widerhall erwecken.

Dass Abelard nicht in der Göttlichen Komödie genannt wird, mag dem Leser Dantes seltsam erscheinen, umsomehr als der Dichter in das Gewebe seines Werkes alles hineingeflochten hat, was ihm irgendwie wirksam in der Farbe, oder geistig und geistlich bedeutsam unter den überlieferten Geschehnissen des wirklichen Lebens erschien. Nirgends finden wir in seiner großen Dichtung den Namen oder auch nur eine Andeutung oder Anspielung auf die Geschichte jenes Mannes, der doch eine so tiefe Spur in der Philosophie hinterlassen hatte, deren eifriger Schüler Dante war, von dem er also während seines Aufenthaltes in Paris im Quartier Latin, aus dem Munde irgend eines Mitschülers oder Lehrers an der Pariser Universität sicher gehört haben musste. Wir können nur annehmen, dass er wohl das Motiv und den Mann gekannt und durchdacht hatte, aber davon abstand, ihm mit richtender Strenge seinen

Platz im System der ‚ewigen Gerechtigkeit' anzuweisen. In der berühmten Tannhäusersage macht sich der irrende Ritter auf den Weg nach Rom, um Erlösung dort zu suchen, wo der damalige Mittelpunkt der Christenheit lag. ‚Ehe denn der Stab in seiner Hand nicht knospet und blühet', so dachte und sprach der Papst, ‚ehe mag auch die Seele des Tannhäuser nicht erlöset werden'. ‚Und es begab sich alsobald darauf, dass das trockene Holz des Stabes, den der Papst in seiner Hand getragen, mit Blättern und Blüten ganz bedecket war'. So gab es im Klostergarten von Godstow im Kreuzgang einen versteinerten Baum, von dem die Nonnen behaupteten, die schöne Rosamunde, die dort gestorben sei, habe erklärt, als der Baum noch frisch und grün war, dass er in der Stunde ihrer Heiligung in Stein verwandelt werden würde. Als Abelard starb, war er, wie Tannhäuser, auf dem Wege nach Rom; was sich zugetragen hätte, wäre es ihm beschieden gewesen das Ziel seiner Reise zu erreichen, bleibt ungewiss: und in diesem unsicheren Zwielicht ist seine Stellung zum allgemeinen Glauben seines Zeitalters seither geblieben. In diesem, wie in anderen Dingen, ist er vorbildlich für den Charakter der Renaissance und deutet ihr Kommen an, jene Bewegung, in welcher auf

den verschiedensten Gebieten der Menschengeist sich ein neues Königreich des Denkens, Empfindens und sinnlichen Wahrnehmens eroberte, nicht im Gegensatz, sondern nur jenseits und unabhängig von dem damaligen strengen geistlichen Vorstellungskreise. Die Ausnahmestellung, in die Abelard gedrängt wird, welche seinem Schicksal Farbe verleiht und seine Seele grausam zerbricht, steht in einem ebenso schneidenden Gegensatz zu jenen berufsmäßigen, amtlichen bezahlten und Diener des Kirchensystems mit ihrer unwissenden Vergötterung des Systems an sich; er ist ein Kind des Lichtes, ein echter Humanist mit scharfem Sinn, Hirn und Herzen, während die ihren stumpf und tot sind. Er greift hinaus, er erreicht ideale Lebenssphären weit über die vorgeschriebenen Schranken des Systems — obwohl diese Ideale möglicher Weise im inneren Wesenskern desselben schon mit enthalten sind. Wie überall, hatten die Anhänger einer ärmeren und engeren Kultur keine Sympathie und kein Verständnis für eine reichere, weitere Kultur als ihre eigene; nach der Entdeckung des Weizens wollten sie noch immer von Eicheln leben: ‚*après l'invention du blé ils voulaient encore vivre du gland*'; sie wollten von keinem Dienste einer höheren Menschlichkeit wissen, mit Werkzeugen, die sie nicht selbst geschmiedet hatten.

Aber der Menschengeist, kühn durch Not, war stärker als sie. Abelard und Heloïse schreiben ihre Briefe, diese wundervollen Seelenergüsse, ganz in mittelalterlichem Schullatein; und Abelard, obwohl er in der gewöhnlichen Sprache Lieder verfasst, schreibt ebenfalls auf lateinisch seine Abhandlungen, in denen er versucht, einen realen Boden unter den Abstraktionen der Philosophie zu finden, wie einer, der gewillt ist, alle Dinge auf ihre Übereinstimmung mit der menschlichen Erfahrung hin zu prüfen; der die Hand der Heloïse in der seinen gefühlt, tief in ihre Augen geblickt und in ihrer großangelegten Natur die Wunderquelle der Menschheit erkannt und erprobt hatte.

Indessen beginnt bereits wenige Jahre später, früh im dreizehnten Jahrhundert, die französische Prosa-Romantik; man findet in einem der hübschen Bändchen der Elzeviersammlung einige der merkwürdigsten Fragmente derselben mit vielem Geschick herausgegeben. In einer dieser Erzählungen, Li Amitiez de Ami et Amile, macht sich das freie Walten menschlicher Zuneigung, für deren berechtigte Ansprüche Abelards Leben ein Zeugnis war, in den Schicksalen und Prüfungen einer großen Freundschaft fühlbar, einer Freundschaft rein und großmütig, fast bis zu einer leidenschaftlichen Erhabenheit gesteigert und mehr als treu

bis in den Tod. Solche Kameradschaft ist, obwohl sie vereinzelt überall zu finden, vornehmlich ein klassisches Motiv; Chaucer bringt dasselbe so stark in einer antiken Erzählung zum Ausdruck, dass es schwer ist, zu bestimmen, welches der Hauptgedanke in des Ritters Erzählung sein soll, ob die Liebe von Palamon und Arcite für Emelya, oder dieser beiden für einander:

He caste his eyen upon Emelya
And thewithall he blynte and cried Ah!
As that he stongen were unto the herte.

Welcher aufmerksame Leser bezieht nicht etwas von der Bitterkeit dieses Ausrufes auf die schon vorgeahnte Störung jener schönen Freundschaft, welche bis dahin die Gefangenschaft der beiden Jünglinge durch ihre täglichen Pflichten versüßt hatte? — wenn auch die Freundschaft zuletzt noch gerettet wird.

Die Freundschaft zwischen Amis und Amile wird noch vertieft durch den romantischen Nebenumstand der vollkommenen äußeren Ähnlichkeit beider Helden, so dass sie wieder und wieder mit einander verwechselt werden und dadurch in viele seltsame Abenteuer geraten: jene merkwürdige Vorliebe für den Doppelgänger, welche unter den Sternen mit den Dioskuren beginnt, wird in alle Zwischenfälle der Erzählung mit hineinverflochten, gleich einem äußeren Sinnbild für die innere Ähn-

lichkeit ihrer Seelen. Mit diesem hinwiederum werden, gleich einem zweiten Wiederschein dieser inneren Ähnlichkeit, zwei märchenhaft schöne Trinkschalen in Beziehung gebracht, die ebenfalls vollkommen gleich sind, kleine Kinderbecher aus Holz, aber mit Gold und Edelsteinen verziert. Diese beiden Schalen, welche durch ihre Ähnlichkeit die Freunde in kritischen Augenblicken zusammenführen, waren ihnen vom Papste gegeben, als er sie in Rom taufte, wohin die Eltern sie gebracht, zum Dank für ihre Geburt; sie tauchen im Laufe der Begebenheiten wieder und immer wieder auf, dienen den Helden fast wie lebende Wesen, mit jener bekannten künstlerischen Wirkung, die ein schöner Gegenstand in einer Erzählung oder Dichtung ausübt, der uns immer wieder vor Augen tritt, indem er die Erregung und Spannung wach erhält und allen Scenen, in denen er erscheint, eine feine Nüance verleiht; zugleich auch mit einer Erhöhung des fatalistischen Gefühls verknüpft, welches schweres Menschengeschick gern auf triviale Dinge häuft, wie z. B. Othellos, mit Erdbeeren besticktes Taschentuch; zudem noch ein Zeugnis für die Freude eines primitiven Volkes an hübscher Handarbeit, an der es sich fast berauscht, so dass es ihr sogar eine bedeutsame Stelle in einem Menschenschicksal zuweist!

Amis und Amile bleiben einander treu in allen Prüfungen; und schließlich ereignet es sich, dass in einem Augenblick großer Not Amis den Amile vertritt in einem Zweikampf auf Leben und Tod. ‚Und danach geschah es, dass ein Aussatz den Amis befiel, so dass sein Weib ihm nicht nahen mochte und ihn erdrosseln wollte; und er verließ sein Haus und sagte zu seinen Dienern, sie möchten ihn zum Hause des Amile bringen.' In dem nun Folgenden zeigt sich die eigentümliche Kraft des Stückes: ‚Seine Diener, gehorsam seinem Gebot, trugen ihn nach dem Orte wo Amile wohnte; und sie begannen vor dem Hof von Amile's Haus ihre Schnarren zu rasseln, wie es Aussätzige zu thun pflegen; und als Amile das Geräusch hörte, befahl er einem seiner Diener, dem kranken Manne Fleisch und Brot hinauszubringen, und auch die Schale, welche ihm in Rom gegeben worden war, mit gutem Wein gefüllt. Als der Diener das gethan hatte, kam er zurück und sagte: Herr, wenn ich nicht deine Schale in meiner Hand hielte, würde ich glauben, dass die Schale, die der kranke Mann hat, deine wäre, denn die eine gleicht der andern genau in Größe und Form. Da sagte Amile: Geh schnell und bringe ihn zu mir. Und als Amis vor seinem Kameraden erschien, fragte ihn Amile, wer er sei und wie er zu der Schale gekommen.

Ich bin von Briquain le Chastel, antwortete Amis, und die Schale hat mir der Bischof von Rom gegeben, der mich taufte. Da wusste Amile, dass es sein Gefährte Amis war, der ihn vom Tode gerettet und die Tochter des Königs von Frankreich für ihn gewonnen hatte, dass sie sein Weib wurde. Und sogleich umarmte er ihn und küsste ihn und weinte sehr. Und als sein Weib dies hörte, lief sie hinaus mit aufgelösten Haaren, weinte und war sehr betrübt, denn sie dachte daran, dass er es gewesen, der den falschen Ardres geschlagen hatte. Und darauf legten sie ihn in ein schönes Bett und sprachen zu ihm: Bleibe bei uns bis Gottes Wille an dir erfüllet ist, denn alles was wir haben ist dein. So blieb er mit seinen zwei Dienern bei ihnen.

‚Und es begab sich eines Nachts, als Amis und Amile in einer Schlafkammer allein lagen, dass Gott seinen Engel Raphael zu Amis sandte, der sprach zu ihm: Amis, schläfst du? Und Amis, der glaubte Amile hätte ihn gerufen, antwortete und sprach: Ich schlafe nicht, lieber Gefährte. Und der Engel sprach zu ihm: Du hast recht geantwortet, denn du bist der Gefährte der Himmelsbewohner. Ich bin Raphael, der Engel des Herrn, und bin gekommen um dir zu sagen wie du geheilt werden magst, denn deine Gebete sind erhöret worden. Du sollst dei-

nen Kameraden Amile bitten, dass er seine zwei Kinder schlachte und dich in ihrem Blute wasche, auf dass dein Leib heil werde. Da sagte Amis: Lasse dies nicht geschehen ,dass mein Gefährte um meinetwillen ein Mörder werden sollte! Doch der Engel sprach: Es ist also erwogen, dass er dies thue. Und verschwand.

,Doch auch Amile hörte, wie im Schlaf, diese Worte; und er erwachte und sprach: Wer war es, mein Gefährte, der mit dir geredet hat? Und Amis antwortete: Niemand; ich habe nur zum Herrn gebetet, wie ich es gewohnt bin zu thun. Aber Amile sagte: Nicht so, sondern jemand hat zu dir gesprochen. Dann stand er auf und ging zur Thür; und da er fand, dass sie geschlossen war, sagte er: Sage mir, mein Bruder, wer war es, der heute Nacht diese Worte zu dir gesprochen? Und Amis wurde sehr betrübt und sagte ihm, dass es Raphael, der Engel des Herrn war, der zu ihm gesagt, Amis, der Herr befiehlt dir, dass du Amile heißest, seine zwei Kinder zu töten und dich in ihrem Blute zu waschen, auf dass du von deinem Aussatz geheilet werdest. Bei diesen Worten erschrak Amile, wurde sehr betrübt und sagte: Ich würde dir meine Männer und meine Mägde und all mein Gut gegeben haben, aber du heuchelst dass ein Engel zu dir geredet habe, dass ich meine Kinder töten soll! Darauf-

hin begann Amis zu weinen und klagte: Ich weiß wohl, dass ich dir etwas Entsetzliches gesagt habe, aber unter Zwang: ich flehe dich an, stoße mich nicht fort aus dem Schutz deines Hauses! Und Amile antwortete, dass er bis zu der Stunde seines Todes halten würde, was er ihm angelobet habe: Doch beschwöre ich dich bei der Treue zwischen dir und mir, bei unserer Kameradschaft und bei der Taufe, die wir zu Rom empfangen haben, dass du mir sagst, ob es ein Mensch oder ein Engel war, der zu dir sprach. Und Amis antwortete: So gewiss wie es ein Engel war, der zu mir sprach, so möge mich Gott erlösen von meinem Übel.

‚Da begann Amile heimlich zu weinen und dachte bei sich: Wenn dieser Mensch bereit war, für mich vor dem König zu sterben, soll ich nicht für ihn meine Kinder töten? Soll ich ihm nicht die Treue halten, der mir treu war bis in den Tod? Und Amile zögerte nicht länger, sondern ging in die Schlafkammer seines Weibes und hieß sie aufstehen, um die heilige Frühmesse zu hören. Und er nahm ein Schwert und ging an das Bett, wo die Kinder schliefen. Und er legte sich über sie und weinte bitterlich und rief: Hat man je von einem Vater gehört, der mit eigenem Willen seine Kinder erschlagen soll? Ach, liebe Kinder, ich bin nicht mehr euer Vater, sondern euer grausamer Mörder.

‚Und die Kinder erwachten durch die Thränen ihres Vaters, die auf sie niederfielen, blickten auf zu ihm und lachten, als sie sein Antlitz sahen, denn sie waren nur etwa drei Jahre alt. Er aber sagte: Euer Lachen wird in Thränen verwandelt, denn euer unschuldiges Blut muss nun vergossen werden. Und er nahm das Schwert und schlug ihnen die Köpfe ab. Dann legte er sie wieder in das Bett, that die Köpfe zu den Körpern und deckte sie zu, als ob sie schliefen. Und mit dem Blut, das er vergossen, wusch er seinen Freund und sagte: Herr Jesus Christ, der du den Menschen gebotest die Treue zu halten auf Erden, der du den Aussätzigen heiltest mit deinem Wort, reinige nun meinen Gefährten, dem zu Liebe ich das Blut meiner Kinder vergossen habe.

‚Da wurde Amis von seinem Aussatz gereinigt. Und Amile kleidete seinen Gefährten in seine besten Gewänder; und da sie zur Kirche gingen um zu danken, begannen die Glocken durch den Willen Gottes von selbst zu läuten. Und als die Leute in der Stadt dies hörten, liefen sie hin um das Wunder zu sehen. Aber das Weib des Amile, da sie Amis und Amile kommen sah, fragte, welcher von beiden ihr Gatte sei, und sagte, ich kenne wohl die Kleidung von beiden, aber ich weiß nicht, welcher von ihnen Amile ist? Und Amile sprach zu

ihr: Ich bin Amile und mein Begleiter hier ist Amis, der von seiner Krankheit geheilt ist. Da erstaunte sie sehr und wollte wissen, auf welche Weise er geheilt worden war. Danke du dem Herrn, antwortete Amile, aber frage nicht, wie er geheilt worden ist.

‚Nun hatten weder Vater noch Mutter das Zimmer wieder betreten, wo die Kinder waren; aber der Vater seufzte schwer, da er an ihren Tod dachte und die Mutter fragte nach ihnen, damit sie sich zusammen freuen möchten; doch Amile sagte: Frau, lass die Kinder schlafen. Und es war bereits die Stunde der Liturgie. Da ging er allein zu den Kindern hinein, um sie zu beweinen, und fand sie spielend in ihrem Bett; nur an der Stelle der Schwertschnitte am Hals war ein hellroter Streifen geblieben. Und er nahm sie in seine Arme und brachte sie zu seiner Frau und sagte: Freue dich sehr, denn deine Kinder, welche ich erschlagen habe wie es der Engel gebot, leben, und mit ihrem Blute ist Amis geheilt!‘

Hier liegt, wie oben bemerkt, die Stärke dieser alten französischen Erzählung. Denn die Renaissance zeigt nicht blos die süße Anmut, die sie der klassischen Welt entlieh, sondern auch jene merkwürdige Kraft, deren starke Wurzeln im eigentlichen Mittelalter liegen.

Und wie ich die frühe Kraft der Renaissance

durch diese Erzählung von Amis und Amile nachgewiesen habe, eine Erzählung die aus dem Norden stammt, in welcher sich sogar ein eigentümlicher teutonischer Rassenzug bemerkbar macht, so werde ich jetzt jenes andere Element ihrer ‚frühen Lieblichkeit', fast ein Übermaß an süßer Weichheit nachweisen können in einer andern Erzählung, die im selben Bande der Elzevierausgabe gedruckt ist, ungefähr um die selbe Zeit; diese stammt bezeichnenderweise aus dem Süden und steht im Zusammenhang mit der provençalischen Dichtung.

Der eigentliche Kern der provençalischen Liebespoesie, die Dichtung der Tenson und Aubade, von Bernhard von Ventadour und Pierre Vidal, ist Poesie für die Wenigen, für die auserwählten und besonderen Kinder des Königreiches der Empfindung. Aber außer dieser höchsten Gefühlsdichtung gab es sehr wahrscheinlich einen weiteren Literaturkreis, weniger ernst und erhaben, der durch leichte Form und hausbackene Breite des Stoffes sich an ein Publikum wandte, das von der gesteigerten Leidenschaft der höheren Lyrik unberührt blieb. Diese Literatur ist längst vergessen und verschollen oder nur in späterer französischer oder italienischer Nachdichtung auf uns gekommen. Eine solche Nachdichtung, als einziges Beispiel ihrer Art, meint Herr Fauriel

in der Erzählung von Aucassin und Nicolette entdeckt zu haben. Sie ist geschrieben im Französisch der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts und in einem einzigen Manuskript in der Nationalbibliothek zu Paris aufbewahrt; es sind gewisse Gründe vorhanden, die ihr einen noch früheren Ursprung zuweisen, Spuren arabischer Abstammung, u. a. ein Blatt aus einem frühen Exemplar von ‚Tausend und eine Nacht'. Das kleine Buch büßt nichts von seiner Bedeutung ein durch die Kritik, welche nur eine von einem Volk dem andern hinterlassene Überlieferung darin erblickt; denn nachdem es so von Hand zu Hand gegangen, bleibt seine Umrisslinie dennoch klar und sein Glanz ungetrübt; wie so manche andere Geschichten, Bücher, literarische und künstlerische Entwürfe des Mittelalters, hat es sozusagen seine persönliche Geschichte gehabt, fast so reich an Gefahren und Abenteuern wie die Schicksale seiner eigenen Helden. Der Verfasser selbst nennt das Stück eine cantefable, eine Fabelerzählung in Prosa, aber an wichtigen Stellen durch Lieder ergänzt, welche in unregelmäßigen Zwischenräumen eingeschoben werden. An den Verbindungsstellen sind Anzeichen von Ungeschicklichkeit, welche vermuten lassen, dass die Prosa nur zusammengestellt war um eine Folge von Liedern mit

einander zu verknüpfen, die so anziehend und rührend erschien, dass man ihre Wirkung noch zu erhöhen trachtete durch eine Umrahmung oder Fassung. Dabei sind die Lieder selbst von der einfachsten Art, nicht einmal gereimt, nur unvollkommen anklingende Vokale, Stanzen von zwanzig bis dreißig Zeilen die jedesmal mit einem ähnlichen Vokallaut endigen. Hier liegt, wie überhaupt in jener frühen Dichtung, der Reiz vornehmlich in dem Erkennen des Entstehens eines neuen künstlerischen Sinnes. Eine neue Musik klingt leise an, die Musik gereimter Verse, in diesen Gesängen von Aucassin und Nicolette, möchte in wirkliche Reime übergehen, scheint aber anzuhalten und sich noch nicht in freiem Fluge entfalten zu können; man spürt wie die Leute sich dieses neuen musikalischen Schatzes, der noch ungehoben ist, bewusst werden, und sich in Gedanken schon freuen, wie schön solcher Schatz einst werden könnte. Das Stück wird vermutlich zum Vortragen für eine Truppe von berufsmäßigen Schauspielern bestimmt gewesen sein, von denen viele, wenigstens für die Nebenrollen, wahrscheinlich Kinder waren. Die Lieder werden eingeführt durch die Rubrik: *Or se cante (ici on chante)*, und jede Prosaabteilung durch die Rubrik: *Or dient et conte et fabloient (ici on conte)*. Die Musiknoten von einigen der Gesänge sind

erhalten, und manche Einzelheiten sind so anschaulich, dass sie Herrn Fauriel auf die Idee brachten, die Worte wären durchweg von dramatischer Handlung begleitet gewesen. Jene Mischung von Einfachheit und Verfeinerung, die uns in einer Erzählung aus dem dreizehnten Jahrhundert überrascht, tritt manchmal in einer Wendung oder beiläufigen Bemerkung hervor, wie ‚der Graf von Garins war alt und gebrechlich, seine Zeit war dahin' — *Li quens Garins de Beaucaire estoit vix et frales; si avoit son temps trespassé.* Und dann, wie alles so wirklich erscheint! Man sieht noch den alten Wald vor sich mit seinen unbenutzten, von Gras überwucherten Wegen, die Stelle, wo sieben Wege abzweigen — *u a forkent set cemin qui s'en vont par le païs* — wir hören das leichtherzige Landvolk sich gegenseitig mit seinen bäurischen Scherznamen anrufen und als Fürsprecher einen Bauer vorschieben, der beredter und pfiffiger ist als die andern — *li un qui plus fu enparlés des autres*; denn das kleine Buch hat auch seine schalkhafte Seite, so dass man aus der Ferne noch das leise Lachen und Kichern zu hören vermeint. Roh wie es ist, hat das Stück jedenfalls den hohen dichterischen Vorzug: das Streben nach rein künstlerischer Wirkung. Sein Stoff ist eine tiefe Traurigkeit; dennoch soll es ein Ding

der Freude und Erfrischung sein, das nicht um seines Vorwurfs und Inhalts, sondern um seines Vortrags wegen aufgefasst werden will: es ist ‚*cortois*', wie es selbst sagt ‚*et bien assis.*'

Für den Sittenforscher und Liebhaber altfranzösischer Sprache und Literatur besitzt es auch einen rein antiquarischen Wert; wenn man freilich von einem altertümlichen Werk der Literatur behauptet, es habe antiquarisches Interesse, so bedeutet das oft so viel, als dass es für den heutigen Leser keine ästhetische Bedeutung mehr habe. Altertumsforschung, indem sie durch einen rein historischen Vorgang ihren Gegenstand in den richtigen Gesichtswinkel rückt und dem Leser einen Standpunkt anweist, der es ihm ermöglicht, wiederzugenießen was früher genossen wurde, kann oft den Reiz, den wir aus der alten Literatur schöpfen, bedeutend erhöhen. Doch die erste Bedingung solcher Erhöhung muss ein wirklicher, unmittelbarer ästhetischer Zauber in dem Werke selbst sein; hat es diesen Zauber nicht, verdankt es keinem rein künstlerischen Triebe seine Entstehung, so vermag keine antiquarische Bemühung ihm einen ästhetischen Wert zu verleihen oder es zu einem würdigen Gegenstand ästhetischer Kritik zu erheben; wo sie aber vorhanden, da ist es stets reizvoll, diese künstlerische

Eigenart aufzudecken und sie loszulösen von jener andern, halb erborgten Scheinwichtigkeit, welche einer alten Geschichte durch bloße Altertümelei angehängt werden kann. Die Geschichte von Aucassin und Nicolette hat etwas von dieser Eigenart.

Aucassin, der einzige Sohn des Grafen Garins von Beaucaire, wird von leidenschaftlicher Liebe zu Nicolette erfasst, einem wunderschönen Mädchen von unbekannter Herkunft, das von den Sarazenen verkauft worden war. Sein Vater will ihm aber nicht erlauben, sie zu heiraten. Die Handlung dreht sich um die Abenteuer der beiden Liebenden, bis gegen Ende des Stückes ihre gegenseitige Treue belohnt wird. Diese Begebenheiten sind die denkbar einfachsten und scheinen nur für die glückliche Gelegenheit ausgesucht, die sie bieten, das Auge, vielleicht nur das äußere Auge, auf liebliche Erscheinungen zu lenken: einen Garten, eine Turmruine, die kleine Blumenlaube, die Nicolette im Walde, wohin sie vor ihren Feinden geflohen ist, errichtet hat, als Zeichen für Aucassin, dass sie durch diesen Waldweg gekommen ist. Der ganze Reiz des Stückes liegt in seinem Beiwerk, in den leichten, anmutigen Wendungen und feinen Zügen, welche die einfachsten Schilderungen und Empfindungen umspielen, besonders in seinen

wunderlichen Fragmenten früher französischer Prosa.

Durch das Ganze hindurch weht jener weiche Hauch übertriebener Zartheit, beinahe lüstern-mutwilliger Verwegenheit, welcher für die Poesie der Troubadours so bezeichnend ist. Diese Troubadours waren ja zumeist Männer von hohem Rang; sie dichteten für einen auserlesenen Hörerkreis, Menschen mit Muße und verfeinerten Sitten; sie fanden Gefallen an einem ganz persönlichen Typus der Schönheit, welcher nur selten der freien Einwirkung von Licht und Sonnenschein ausgesetzt war. Es liegt eine liebliche orientalische Mattigkeit über der ganzen Erzählung: die vollerblühten Rosen, die Kammer wo Nicolette eingeschlossen ist, in geheimnisvoller Weise ausgemalt in beinah unnennbaren Farbentönen, der kühle braune Marmor, der Duft von frischgepflückten Gräsern und Blumen. Nicolette selbst stimmt gut zu dieser Umgebung und bietet das beste Beispiel der Eigenart, die ich meine — das feine, fremde zauberhafte Mädchen, welches die Hirten für eine Fee ansehen. Sie kennt die Giftkräuter des Waldes und die heilende Kraft der Blätter und Blüten; ihre geschickte Handberührung heilt Aucassins ausgerenkte Schulter, so dass er sofort vom Boden aufspringt; der bloße Anblick ihres milchweißen Fleisches heilte den von

Krankheit befallenen, wegwunden Pilger, und er stand auf und ging fürbaß in seine Heimat. Dieses Mädchen liebt Aucassin so tief, dass er ihretwegen sogar seine ritterlichen Dienstpflichten vernachlässigt. Schließlich wird Nicolette eingesperrt, um sie von ihm zu trennen. Die hübscheste Stelle in der Erzählung bildet vielleicht das kleine Prosafragment, das ihr Entschlüpfen aus diesem Kerker schildert:

‚Aucassin wurde also ins Gefängnis geschafft, und Nicolette blieb in ihrer Kammer eingesperrt. Es war zur Sommerzeit im Monat Mai, wo die Tage warm und lang und hell sind und die Nächte keusch und klar.

Eines Nachts sah Nicolette, auf ihrem Bette liegend, wie der Mond klar durch das kleine Fenster schien; sie hörte die Nachtigall im Garten singen; da dachte sie an Aucassin, den sie so sehr liebte. Sie dachte auch an den Grafen Garins de Beaucaire, der sie so tödlich hasste, und sie fürchtete, dass er sie vielleicht sogar verbrennen oder ertränken lassen könnte. Sie bemerkte, dass die alte Frau, welche sie bewachen sollte, schlief. Da stand sie auf und kleidete sich in ihr schönstes Gewand, nahm die Bettlaken und Handtücher und knotete sie zusammen so weit sie reichen mochten, band das eine Ende ans Fensterkreuz, ließ sich

leise daran hinabgleiten und lief dann durch den Garten, um zur Stadt zu kommen.

Ihr Haar war goldgelb in losen Löckchen, ihre lachenden Augen blaugrün, ihr Gesicht zart und fein, die schmalen Lippen sehr rot, die Zähne klein und weiß; und die Gänseblümchen, die sie im Laufen berührte, während sie ihr Kleid vorn und hinten aufschürzte, sahen dunkel gegen ihre nackten Füße aus — so weiß war das Mädchen.

Sie kam an das Gartengitter und öffnete behutsam die Pforte, ging durch die Straßen des Ortes und blieb im Schatten der Häuser, um das Mondlicht zu meiden, welches still am Himmel schien. Sie ging so schnell sie konnte, bis sie an den Turm kam, wo Aucassin weilte. Der Turm war rings mit starken Pfeilern umgeben. Sie drückte sich gegen einen der Pfeiler, hüllte sich fest in ihren Mantel und lauschte an einem der Mauerrisse im Turm, welcher sehr alt und zerfallen war: da hörte sie wie Aucassin drinnen bitterlich weinte, und als sie eine Weile gehorcht hatte, begann sie zu sprechen'

. . . . . .

Zwischen solchem leichteren Stoff, der stets mit etwas Humor gefärbt ist und manchmal sogar ins Possenhafte überschlägt, finden wir auch hie und da vereinzelte Stücke von viel lebhafterer Färbung und leidenschaftlicher Em-

pfindung, welche wie es scheint aus dem tiefen, willensstarken Geist der provençalischen Poesie hervordringen. Betrachten wir diese Bruchstücke tieferer Färbung, Ausbrüche der idealen Liebesleidenschaft, deren Triebfeder thatsächlich die Teile der kleinen Erzählung zusammenhält. Dante, diese vollendete Blüte idealer Liebe, hat es bezeugt, wie die Tyrannei dieses ‚Herrschers mit furchtbarem Antlitz' ihm wirklich die Sinne blendete und die Kräfte lähmte. Darin ist Dante nur der höchste typische Ausdruck für jenes leidvolle Schicksal, mit dem die Eingeweihten jener leidenschaftlichen Zeit so gut vertraut waren. Aucassin ist die Verkörperung dieser idealen Urtiefe der Leidenschaft —

Aucassin, li biax, li blons,
Li gentix, li amorous;

die schlanke, hohe, anmutige Gestalt, liebenswert, ‚dansellon', wie ihn die Sänger nennen, mit gelocktem hellgelben Haar, die Augen ‚vair' (weißlich-grau); er wird aus Liebe ohnmächtig, wie Dante; er reitet den ganzen Tag durch den Wald, um Nicolette zu suchen, wobei ihm die Dornen das Fleisch zerreißen, dass man seine Spur an den Blutflecken im Grase verfolgen konnte; am Abend weint er, weil er sie nicht gefunden hat — er ist krank vor lauter Liebe und vergisst seine Ritterpflichten. Einmal wird er aufgestachelt und angespornt, sich an die Spitze

seines Volkes zu stellen, damit es unter seiner Führung mehr Mut fasse gegen die Feinde zu kämpfen; dann schildert ein Gesang wie der liebliche, ernste Jüngling in zierlicher, enggeschnürter Rüstung hinaus in den Kampf zieht. Er ist das Sinnbild des provençalischen Liebesgottes, kein Kind mehr, sondern zum schwermütigen Jüngling herangewachsen, wie Pierre Vidal ihm begegnete, reitend auf weißem Ross, schön wie der junge Morgen, sein Gewand mit Blumen bestickt. So zog er durch das Thor in die weite Ebene hinein. Als er so dahin ritt, da kam die große Krankheit seiner Liebe über ihn und der Zaum entfiel seinen Händen; wie ein Schlafwandler wurde er in die Mitte seiner Feinde hineingetragen und hörte, wie sie zusammen berieten, auf welche Weise sie ihn am leichtesten töten könnten.

Eines der deutlichsten Kennzeichen jenes frühen Durchbrechens der Denk- und Einbildungskraft, jener freien Regung des Menschenherzens im Mittelalter, welche ich eine Vor-Renaissance nannte, war ihr Antinomismus, ihre Gesetzesverachtung, der Geist der Widersetzlichkeit gegen die moralisch-religiösen Ideen ihrer Zeit. In ihrem Suchen und Sehnen nach dem Glück der Sinne und der Phantasie, in ihrer Liebe zur Schönheit, ihrer Verehrung des Körperlichen, waren die Menschen über

die Grenzen des christlichen Ideals hinausgegangen; ihre Liebe wurde oft zu einer seltsamen Idolatrie, einer merkwürdigen Gegenreligion. Es war die Rückkehr der antiken Venus, die nicht untergegangen, sondern nur in den Grotten des Venusbergs eine Weile verborgen geblieben war; die Wiederkehr jener alten Heidengötter, welche noch in allen möglichen Verkleidungen auf der Erde umherspukten. Gerade dieses Element des Mittelalters, das zumeist übersehen wird von Denen, die es vorwiegend als das ‚Zeitalter des Glaubens' behandeln, dieses rebellische und antinomische Element, dessen Erkenntnis und Untersuchung die Schilderung des Mittelalters durch die Schriftsteller der romantischen Schule in Frankreich — z. B. in Victor Hugos „*Notre Dame de Paris*" — so anziehend und spannend erscheinen lässt, tritt uns ebenso bei Abelard wie in der Legende von Tannhäuser entgegen. Mehr und mehr, indem wir die wechselnden Anlagen und Temperamente unterscheiden lernen, die gewöhnlich in einer allumfassenden Begriffsverwirrung ‚mittelalterlich' genannt werden, tritt uns dieser niedergehaltene Trieb, diese Forderung nach Freiheit des Herzens und Gedankens entgegen. Die Albigenserbewegung, die so merkwürdig mit der Geschichte der provençalischen Dichtung verflochten ist, war

tief von diesem Geist durchdrungen. Eine Beimischung derselben macht auch den Franziskanerorden mit seiner mystisch-poetischen Verzückung und Erleuchtung vom Standpunkt streng religiöser Dogmatik betrachtet entschieden verdächtig. Er beeinflusst die Gedanken jener geheimen Dichterpropheten wie Joachim Flora, heilige Träumer in einer Welt blumiger Rhetorik; sie schwärmen von jener letzten Ausgießung des ‚Geistes der Freiheit', durch den alle Gesetze aufgehoben sein werden. Dieser Geist erhält vielleicht seinen allerbedeutsamsten Ausdruck in der scharfen Antwort, die Aucassin giebt, als ihm mit der Hölle gedroht wird, falls er Nicolette zu seiner Geliebten machen wolle. Ein Wesen ganz Zärtlichkeit und ganz Sinne, sieht er auf dem Wege zum Paradies nur eine ‚schlotterichte Gesellschaft von greisen Pfaffen, die sich Tag und Nacht an die Altäre klammern, barfüßig in geflickten Sandalen'. Mit oder selbst ohne Nicolette (‚seiner süßen Herrin, die er so sehr liebt') ist er bereit zur Hölle zu fahren, zugleich mit den ‚tüchtigen Gelehrten', wie er sagt, mit den Schauspielern, den kühnen Reitern, die in der Schlacht starben, mit den adeligen Lebemännern*, nebst den ‚hübschen, holden Damen,

* Parage („Adeligkeit"), ein Wort, das damals alles bezeichnen sollte, was die ehrgeizige Jugend an

die zwei oder drei Kavaliere außer ihrem eigenen treuen Herrn haben', alle fröhlich mit Musik, in Gold und Silber und prachtvollem Pelzwerk — ‚das weißgesprenkelte und das graue Pelzwerk'.

Doch im ‚Hause der Schönheit' sind viele Wohnungen. Da haben auch die Heiligen ihren Platz. Der Forscher der Renaissance hat also diesen einen Vorteil über denjenigen, der das Studium der Befreiung des Menschengeistes in der Reformation, oder in der französischen Revolution betreibt: nämlich, dass er das Aufsteigen der Menschheit in höhere, hellere Ebenen verfolgen kann, ohne an jeder Biegung des Weges von unlösbaren Widersprüchen über einen Streitpunkt aufgehalten zu werden, dessen starr dogmatische Gegensätze die Denkkraft erschöpfen und das Mitgefühl zurückdrängen. Der Widerstand der berufsmäßigen Verteidiger eines verknöcherten Systems gegen die freiere und großherzigere Ausübung der Kräfte des Geistes und Charakters, wie wir dies auch als das Geheimnis von Abelards Geschick bezeichnet haben, ist zwar jederzeit grimmig. Doch die Unvereinbarkeit solcher Seelen, die wirklich schön sind, ist

äußerem Glanz anstrebte in der alten Welt der Troubadours, wo der Ausdruck sehr häufig vorkommt.

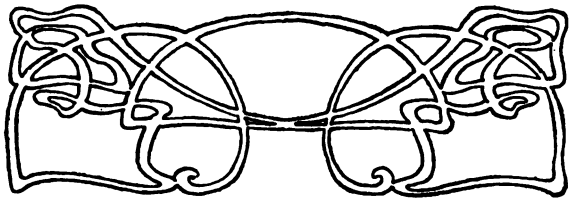
keine in ihrem Wesen begründete. In dem verzauberten Reich der Renaissance braucht man nicht immerwährend auf seiner Hut zu sein; da giebt es keine festen Parteien, keine Ausschließung: Alles atmet jene Einheit der Kultur, in der alles ‚was auch immer da Schönes ist', ausgesöhnt wird zur Erhöhung und Erheiterung unseres Geistes. Genau in dem Maßstabe wie alle die, welche an der Renaissance teilnahmen, ihre innersten Vertreter werden, wird auch dieser Zustand in ihnen selbst verwirklicht. Die schlechten Päpste und lieblosen Gewaltmenschen, die von Zeit zu Zeit hervortreten und ihre Gönner oder auch nur Glücksjäger werden, sind eher zum Gegenstande von Disputationen geeignet, und der kritische Geist findet in ihnen einen berechtigten Stoff. Aber der Maler des Abendmahls lebt mit Ebenbürtigen in einem Gebiet, wo die Luft zu weit und frei für das Gezänke ist, und spottet jeder Einschachtelung. In der Erzählung von Aucassin und Nicolette, wie in der Literatur, welche sie vertritt, wird der Ton des Trotzes, der Heroldsruf der Herausforderung, der Gegenstatz zwischen zwei feindlichen Anschauungen manchmal schrill und scharf; ich möchte daher mit einer Stelle aus Amis und Amile schließen, in welcher der Einklang noch ungebrochen ist. Denn die

Geschichte der großen Freundschaft, in welcher, wie ich sagte, die Freiheit des Herzens sich ankündet, scheint, wie sie uns überliefert ist, von einem Mönch geschrieben worden zu sein — *La vie des saints martyrs Amis et Amile.* Nicht vor dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts wurden ihre Namen endgültig aus der Märtyrerliste gestrichen; und ihr Schicksal schließt mit diesem echt mönchischen Mirakel irdischer Genossentreue bis in den Tod: —

„Denn wie Gott sie im Leben zusammenfügte, so blieben sie auch im Tode ungetrennt, da sie Seite an Seite fielen mit einer Schaar anderer tapferer Männer für König Karl in der Schlacht von Mortara, so genannt wegen ihres großen Schlachtens. Und die Bischöfe beratschlagten mit dem Könige und der Königin, dass sie die Toten begraben und eine Kirche an der Stätte errichten sollten; und ihr Rat gefiel dem König; und wurden daselbst zwei Kirchen erbaut, eine auf Befehl des Königs zu Ehren des heiligen Osea, und die andere auf Befehl der Königin zu Ehren Sankt Petrus'. Und der König ließ die beiden Steinsärge bringen, in denen die Leichen von Amis und Amile lagen, und Amile wurde nach der Kirche des heiligen Petrus gebracht, und Amis nach der Kirche des heiligen Osea; und die anderen Leichen wurden da und dort an verschiedenen

Plätzen begraben. Doch siehe! am nächsten Morgen lag der Körper des Amile in seinem Sarge in der Kirche von Sanct Osea, neben dem Sarg von Amis. Solch ein Wunder that die Freundschaft, die selbst im Tode nicht getrennt werden konnte.

Dieses Wunder that Gott, der Seinen Jüngern die Macht gegeben hat, Berge zu versetzen. Und auf Grund dieses Wunders blieben der König und die Königin dreißig Tage an dem Ort, ehreten die Toten und Gefallenen und auch die Kirchen mit großen Gaben; und der Bischof setzte viele Priester ein, um der Kirche des heiligen Osea zu dienen, und gebot ihnen, mit sorgsamer Hingebung die Gräber der beiden Genossen Amis und Amile zu bewachen.‘



PICO DELLA MIRANDOLA

Keine Betrachtung über die Renaissance kann erschöpfend sein, ohne das Streben gewisser italienischer Gelehrter des fünfzehnten Jahrhunderts gebührend zu berücksichtigen, welche das Christentum mit den religiösen Vorstellungen des alten Hellas zu versöhnen versuchten. Gedanken und Gefühlskreise zu versöhnen, die beim ersten Blick unvereinbar erscheinen, die verschiedensten Äußerungen des Menschengemüts in ein vielseitiges Rundbild geistiger Kultur zusammenzufassen, der Menschheit so viel Nahrungsstoff für Herz und Geist zu geben, wie sie irgend aufnehmen konnte, dies gehörte zu den großmütigen Anschauungen jenes Zeitalters. Ein früheres und einfacheres Geschlecht hatte in den Göttern Griechenlands ebenso viele Dämonen gesehen, zwar überwundene aber noch immer lebende Verkörperungen einer Religion der Finsternis, im Kampfe gegen das Reich des Lichtes.

Ganz allmählich, indem der natürliche Zauber der heidnischen Erzählungen auf die Ge-

müter, die aus dem Zustand der Barbarei auftauchten, wieder einzuwirken begann, trat ihre ursprüngliche religiöse Bedeutung in den Hintergrund und sie wurden zum Gegenstand rein künstlerischer oder poetischer Behandlung. In dieser Zeit war es unvermeidlich, dass einzelne Geister auftraten, welche von der Schönheit und Macht des Heidentums so tief ergriffen waren, dass sie sich fragten, ob denn die Religion der Griechen wirklich eine Feindin der Religion Jesu Christi sei? Die älteren Götter waren inzwischen wieder eingesetzt und der Menschen Huldigung war geteilt. Denn das fünfzehnte Jahrhundert war ein leidenschaftlich begeistertes, so ernst und feurig in seiner Sehnsucht nach Kunst, dass es alles, was sich auf Kunst bezog, religiös heiligte. Durch die wiedergefundene griechische Literatur hatte man wenigstens in Plato sich mit einer Ausdrucksweise vertraut gemacht, welche inbezug auf die älteren Götter eine Sprache offenbarte, die viel von der Wärme und Würde einer christlichen Hymne zeigte. Man war zu sehr vertraut mit einer solchen Sprache, um die Mythologie als eine bloße Fabel anzusehen, und man war auch zu ernsthaft, um mit einer Religion zu spielen.

‚Nur mit wenigen Worten will ich den Leser darauf aufmerksam machen‘, schreibt Heine in

seinen ‚Göttern im Exil', — einer Abhandlung, welche von jener merkwürdigen Mischung der Empfindung erfüllt ist, die für die Anschauungen des Mittelalters in Hinsicht auf die heidnischen Religionen so bezeichnend war — ‚wie die armen alten Götter zur Zeit des definitiven Sieges des Christentums, also im dritten Jahrhundert, in Verlegenheiten gerieten, die mit älteren traurigen Zuständen ihres Götterlebens die größte Analogie boten. Sie befanden sich nämlich jetzt in dieselben betrübsamen Notwendigkeiten versetzt, worin sie sich schon weiland befanden, in jener uralten Zeit, in jener revolutionären Epoche, als die Titanen aus dem Gewahrsam des Orcus heraufbrachen und, den Pelion auf den Ossa türmend, den Olymp erkletterten. Sie mussten damals schmählich flüchten, die armen Götter, und unter allerlei Vermummungen verbargen sie sich bei uns auf Erden. Die meisten begaben sich nach Egypten, wo sie zu größerer Sicherheit Tiergestalt annahmen, wie männiglich bekannt. In derselben Weise mussten die armen Heidengötter wieder die Flucht ergreifen und unter allerlei Vermummungen in abgelegenen Verstecken ein Unterkommen suchen, als der wahre Herr der Welt sein Kreuzbanner auf die Himmelsburg pflanzte, und die ikonoklastischen Zeloten, die schwarze Bande der Mönche, alle Tempel

brachen und die verjagten Götter mit Feuer und Fluch verfolgten. Viele dieser armen Emigranten, die ganz ohne Obdach und Ambrosia waren, mussten jetzt zu einem bürgerlichen Handwerke greifen, um wenigstens das liebe Brod zu erwerben. Unter solchen Umständen musste mancher, dessen heilige Haine confisziert waren, bei uns in Deutschland als Holzhacker taglöhnern und Bier trinken statt Nektar. Apollo scheint sich in dieser Not dazu bequemt zu haben, bei Viehzüchtern Dienste zu nehmen, und wie er einst die Kühe des Admetos weidete, so lebte er jetzt als Hirt in Niederösterreich, wo er aber, verdächtig geworden durch sein schönes Singen, von einem gelehrten Mönch als ein alter zauberischer Heidengott erkannt, den geistlichen Gerichten überliefert wurde. Auf der Folter gestand er, dass er der Gott Apollo sei. Vor seiner Hinrichtung bat er auch, man möchte ihm nur noch einmal erlauben, auf der Zither zu spielen und ein Lied zu singen. Er spielte aber so herzrührend und sang so bezaubernd, und war dabei so schön von Angesicht und Leibesgestalt, dass alle Frauen weinten, ja viele durch solche Rührung später erkrankten. Nach einiger Zeit wollte man ihn aus seiner Gruft wieder hervorziehen, um ihm einen Pfahl durch den Leib zu stoßen, in der Meinung, er müsse ein Vampyr gewesen

sein, und die erkrankten Frauen würden durch solches probates Hausmittel genesen; aber man fand das Grab leer.'

Die Renaissance des fünfzehnten Jahrhunderts war in manchen Dingen mehr durch Das groß, was sie entwarf, als durch Das, was sie durchführte. Sehr vieles, was sie anstrebte aber nur unvollständig oder missverstanden ausführte, wurde in der sogenannten Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, oder in unserer eigenen Generation erst ganz vollendet; was wirklich der Neugeburt des fünfzehnten Jahrhunderts angehörte, war nur der leitende Instinkt, die Neugierde, die treibende Kraft. So war es auch in dieser Frage der Aussöhnung der antiken Religion mit der christlichen. Ein mit diesem Problem beschäftigter moderner Forscher würde betonen und feststellen, dass alle Religionen als natürliche Entwicklungsstufen zu betrachten sind, dass sie wenigstens im Ursprung, Wachstum und Verfall gemeinsamen Gesetzen unterworfen sind und nicht von anderen geistigen Bewegungen in den Zeitepochen, wo sie vorherrschen, getrennt werden können; dass sie spontan hervorbrechen, als Ausdrucksformen der verschiedenen Gefühlszustände des Menschengeistes gegenüber der unsichtbaren Welt; dass jedes geistige Erzeugnis vom Standpunkt des Zeitalters und Volkes, das es erzeugte,

beurteilt werden muss. Er möchte weiterhin erkennen, dass ein jedes zur Fortentwicklung des religiösen Sinnes etwas beigetragen hat, und alle zusammen die Stufen der allmählichen Erziehung des Menschengeistes bilden, alle also die gleiche Daseinsberechtigung haben. Die Grundlage der Versöhnung aller Religionen der Welt würde also die unerschöpfliche Thätigkeit und Zeugungskraft des menschlichen Geistes selbst sein, in dem alle Religionen ihre gemeinsame Wurzel haben und alle zugleich ausgeglichen und vereinigt werden; ähnlich wie die Träume der Kindheit und die Gedanken des Greisenalters in den Erfahrungen des Einzelwesens sich ausgleichen und zur Ruhe gebettet werden. Ganz anders war die Methode der Gelehrten im fünfzehnten Jahrhundert. Ihnen fehlten selbst die Anfangsgründe des historischen Denkens, welches durch einen Willensakt der Vorstellung sich zurückversetzt in eine andere Welt und jede Geistesschöpfung in ihrer Verbindung mit der Zeit, aus der sie hervorging, misst und wertet; sie hatten keinen Begriff von der Entwicklung, von den Unterschieden der Zeitepochen, von der stufenweisen Erziehung des Menschengeschlechts. In ihrem Bemühen, die Religionen der Welt miteinander zu versöhnen, wurden sie auf den Flugsand allegorischer Auslegung getrieben. Die Religionen

der Welt sollten ausgeglichen werden, aber nicht als aufeinanderfolgende Stufen allmählicher Entwicklung des religiösen Sinnes, sondern als nebeneinander bestehend und in thatsächlicher Übereinstimmung miteinander. Hieraus entsprang die Notwendigkeit die Sprache zu verdrehen und zu verdunkeln, die Auffassungen, die Gefühle, welche man vergleichen und ausgleichen wollte. Plato und Homer mussten so behandelt werden, dass sie zu Moses freundlich und verständnisinnig reden konnten! Genau neben- oder aufeinander gelegt, konnten die ungleichen Berührungsflächen sich niemals decken. Darum musste man unter die Oberfläche tauchen und die vermeintliche zweite oder gar noch tiefere Nebenbedeutung hervorholen, die zurückgehaltene göttliche Zweideutigkeit ‚*in recessu divinius aliquid*', verborgen in irgend einer zufälligen Wendung bei Homer, oder einer Redefigur in den Büchern Mosis.

Dessenungeachtet enthält diese allegorische Auslegung im fünfzehnten Jahrhundert als geistige Kuriosität ihre Bedeutung, wie eine ‚Tollhauskammer' wenn man will, oder bloßgelegte Gehirnzelle, deren seltsames Gewebe von Vorstellungen man an der Arbeit beobachten kann. Mit ihrem Netz von Hirngespinsten und seltsamen Einfällen, überraschenden Verbindungen und spitzfindigen Moraldeutungen, bleibt sie doch

ein Stück des Lokalkolorits eines großen Zeitalters. Sie bezeichnet auch den Glauben an alles Orakelhafte, den Wunsch, alle Stimmen zu hören, die großmütige Überzeugung, dass nichts seine Lebenskraft ganz verlieren könnte, was jemals den menschlichen Geist beschäftigt hat. Sie ist das Gegenstück, wenn auch gewiss das schwächere Gegenstück jenes praktischen Friedensschlusses und Ausgleichs zwischen den griechischen Gottheiten und dem christlichen Glauben, welcher in der Kunst der Zeit zum Ausdruck gelangt. Auf Grund seiner Mitarbeit hieran, und weil seine eigene Lebensgeschichte eine Art Analogon und eine sichtbare Kraftumwertung im Sinne seiner eigenen Schriften darstellt, knüpft sich noch ein allgemeines Interesse an den Namen Pico della Mirandola. Sein Leben, von seinem Neffen Franz geschrieben, erschien wegen seines eigenartigen Reizes keinem Geringeren als Sir Thomas More wert, aus dem ursprünglichen Latein übertragen zu werden. Das Leben des *Pico, Earl of Mirandola, and a great lord of Italy*, wie er ihn nennt, ist noch in seinem seltsam veralteten Englisch sehr lesenswert.

Marsilio Ficino hat uns berichtet wie Pico nach Florenz kam. Es war an dem nämlichen Tage — vermutlich im Jahre 1482 — an welchem Ficino seine berühmte Übersetzung des

Plato ins Lateinische vollendet hatte, das Werk, dem er von Kindheit an auf Veranlassung des Cosmo de' Medici sich gewidmet hatte. Der Herzog wünschte die Kenntnis der platonischen Lehre unter seinen Mitbürgern wieder zu erwecken. Florenz hat in der That, wie Renan nachweist, stets eine Seelenverwandtschaft mit der mystischen und träumerischen Philosophie des Plato gehabt, während die kühlere und praktischere Lehre des Aristoteles in Padua und andern Städten Norditaliens blühte; obwohl die Florentiner wohl wenig von Plato wussten, führten sie den Namen des großen Idealisten häufig auf den Lippen. Um diese Vertrautheit noch zu fördern hatte Herzog Cosimo die Platonische Akademie gegründet, die mit regelmäßigen Disputationen in der Villa Careggi verbunden war. Der Fall von Konstantinopel (1453) und das Konzil zur Aussöhnung der griechischen und lateinischen Kirche (1438) hatten manchen hülfsbedürftigen griechischen Gelehrten nach Florenz gebracht.

Nun war das große Werk gerade vollendet, das Thor des Tempels der Geheimnisse stand allen offen, die Lateinisch verstehen konnten. Der gelehrte Übersetzer ruhte von seiner Arbeit aus und saß in seiner Studierstube. Eine ewige Lampe brannte vor der Büste Platos, wie es sonst nur vor einem Lieblingsheiligen

üblich war, als sich ein junger Mann, frisch von einer Reise anmelden ließ, ‚ansehnlich und schön von Zügen und Gestalt, hoch von Wuchs, Haut und Fleisch zart und weich, und weiß von Farbe, von feinem Rot belebt, sein Antlitz hell und lieblich, die Augen grau und lebhaft der Blick, die Zähne weiß und ebenmäßig, das Haar hellgolden flutend', und dabei mit mehr als dazumal üblicher Sorgfalt gekleidet. Mit diesen Worten übersetzt Sir Thomas More den Biographen des Pico, der in seiner äußern Erscheinung schon das Abbild jener innern Harmonie und Abrundung gewesen zu sein scheint, dessen vollkommenes Beispiel er ist. Das Wort ‚Mystik' wird gewöhnlich von einem griechischen Wort abgeleitet, das so viel wie ‚schließen' bedeutet, als ob jemand die Lippen schließe, um über etwas zu grübeln, das nicht ausgesprochen werden könne; doch die Platoniker selbst leiten es lieber von dem Schließen der Augen ab, damit man innerlich um so besser schauen möge. Vielleicht waren die Augen des Mystikers Ficino, der das mittlere Lebensalter bereits weit überschritten, auch so halbgeschlossen; doch als ein junger Mann nicht unähnlich dem Erzengel Raphael (wie die damaligen Florentiner ihn schildern und wie er auf einem Gemälde Sandro Botticellis oder Piero di Cosimos, ‚wunderbar wandelnd' mit Tobias oder

Merkur, hätte erscheinen können) in sein Zimmer trat, mag er gedacht haben, es sei etwas Überirdisches an ihm; wenigstens hat er später stets geglaubt, der Fremde sei nicht ohne Einwirkung der Sterne gerade an dem Tage bei ihm eingetroffen. Denn es begab sich, dass sie in ein Gespräch kamen, eingehender und tiefer als es meistens bei erster Begegnung zwischen Männern üblich ist. Während dieser Unterhaltung fasste Ficino den Plan, die übrigen Jahre seines Lebens der Übersetzung des Plotinus zu widmen, jenes neuen Plato, in welchem das mystische Element bis zur äußersten Grenze der Schwärmerei und Verzückung durchgeführt ist. In seiner Widmung dieser Übersetzung an Lorenzo de' Medici hat Ficino diese Begegnung erwähnt.

Erst nach vielen Wanderungen, geistigen sowohl wie körperlichen, kam Pico in Florenz zur Ruhe. Er war dazumal zwanzig Jahre alt, da er 1463 geboren war. Bei der Taufe erhielt er (wie seine sämtlichen Vorfahren) den Namen Giovanni Pico von Picus, dem Neffen des Kaisers Konstantin, auf dessen Abstammung sie sich beriefen, und Mirandola von dem Ort seiner Geburt, einem kleinen Städtchen, das später zum Herzogtum Modena gehörte, über dessen kleines Gebiet seine Ahnen seit Langem die Feudalherren gewesen waren.

Pico war der Jüngste der Familie, und seine Mutter, stolz auf sein wunderbares Gedächtnis, schickte ihn im Alter von vierzehn Jahren an die berühmte Hochschule der Rechtsgelehrsamkeit zu Bologna. Die Mutter scheint von Anfang an wirklich eine Vorahnung seiner künftigen Berühmtheit gehabt zu haben, denn mit einem festen Glauben an Vorbedeutungen, welcher für ihre Zeit charakteristisch ist, glaubte sie sich eines geheimnisvollen Zeichens erinnern zu können, das bei seiner Geburt in Gestalt einer kreisrunden Flamme an der Wand der Stube, wo sie lag, erschienen und ebenso plötzlich wieder verschwunden war. Pico blieb zwei Jahre in Bologna; dann machte er, mit einem unstillbaren Durst nach Wissen, dem seltsam verwirrten, unkritischen Wissen jener Zeit, alle Hauptschulen von Italien und Frankreich durch. In alle Geheimnisse der alten Philosophie und vieler orientalischer Sprachen meinte er eingedrungen zu sein. Und mit dieser Hochflut gelehrter Bildung wuchs die hochherzige Hoffnung, — die so häufig enttäuschte —, alle Philosophen miteinander und zugleich auch mit der Kirche zu versöhnen.

Zuletzt kam er nach Rom. Dort erklärte er sich bereit, gleich einem fahrenden Ritter der Philosophie, neunhundert der kühnsten Paradoxe, aus den widerspruchsvollsten Quellen

geschöpft, gegen alle Widersacher zu verteidigen! Doch der päpstliche Hof hatte geheimen Verdacht gegen die Orthodoxie einiger dieser Thesen, und der Papst verbot sogar das Lesen des Buches, worin sie zusammengestellt waren. Erst im Jahre 1493 wurde Pico endgültig durch ein päpstliches Breve Alexanders des Sechsten losgesprochen. Zehn Jahre vorher war er in Florenz angekommen: ein frühes Beispiel für Jene, welche, nachdem sie vergeblich die unmögliche Übereinstimmung und Versöhnung von System zu System erhofft und versucht haben, schließlich unbefriedigt in die Einfalt ihres Kinderglaubens zurückgefallen sind.

Die Weiherede, welche Pico für die Eröffnung dieses philosophischen Tourniers geschrieben hatte, ist noch erhalten; ihr Gegenstand ist die Würde der Natur, die Größe des Menschen. In Übereinstimmung mit fast allen mittelalterlichen Spekulationen behandeln die meisten Schriften Picos diesen Gedanken; und gleichfalls im Einklang damit begründet Pico diese Würde des Menschen auf der irrigen Annahme von der Stellung des Menschen und der Lage des Erdballs im Weltall. Für Pico bildet die Erde den Mittelpunkt der Welt: rund herum wie um einen festen, unbeweglichen Punkt, kreisen Sonne, Mond und Sterne gleich

fleißigen Dienern und Gehülfen. Und in die Mitte des Ganzen ist der Mensch gestellt, *nodus et vinculum mundi*, das Band und Bindeglied der Welt und der Dolmetscher der Natur: der berühmte Ausdruck Bacons stammt in Wahrheit von Pico. ‚*Tritum est in scholis*', sagt er, ‚*esse hominem minorem mundum, in quo mixtum ex elementis corpus et spiritus coelestis et plantarum anima vegetalis et brutorum sensus et ratio et angelica mens et Dei similitudo conspicitur.*' ‚Es wird in den Schulen der Gemeinplatz gelehrt, dass der Mensch eine Welt im Kleinen sei, in welcher wir einen Körper finden, der gemischt ist aus irdischen Stoffen und himmlichem Geist, dem pflanzlichen Leben, und den Sinnen der niederen Tiere, der Vernunft, der Seele der Engel und einem Ebenbilde Gottes'. — Ein Gemeinplatz der Schulen! Doch hatte er am Ende eine neue Bedeutsamkeit, wenn Männer wie Pico ihn wiederholten; falsch, wie die Grundlage war, hatte die Theorie doch ihren Nutzen. Denn diese Hoheit des Menschen, die so den Staub unter seinen Füßen mit den Gedanken und Gefühlen der Engel in bewusste Berührung brachte, galt eben als sein Vorrecht, nicht durch ein religiöses Dogma, sondern aus eigenem Geburtsrecht. Die Verkündigung desselben galt als Gegengewicht gegen die zu-

nehmende Neigung mittelalterlicher Religionsauffassung, die menschliche Natur herabzusetzen, diesen oder jenen Bestandteil derselben aufzuopfern, sich ihrer zu schämen, ihre erniedrigenden und peinlichen Zufälligkeiten und Heimsuchungen sich stets vor Augen zu halten. Dem Menschen wurde jetzt erst zu jener Behauptung seines Selbst verholfen, zur Wiedereinsetzung der Menschennatur, des Körpers, der Sinne, des Herzens, welche erst durch die Renaissance in Erfüllung gehen sollte. Und dennoch: liest man eine Seite von Picos vergessenen Büchern, so ist's als blicke man in eines der alten Grabgewölbe hinein, über welche die Wanderer auf klassischem Boden manchmal stolpern, mit dem alten unberührten Gerät und Werkzeug einer frühen, fernen Welt darin. Die ganze Naturauffassung ist so verschieden von der unsern. Für Pico ist die Welt ein beschränkter Raum, umschlossen von kristallenen Wänden und einem festen Firmament; sie ist wie ein bemaltes Spielzeug, wie die Landkarte des Weltsystems, die gleich einer großen Scheibe oder Schildfläche von der Hand des grauhaarigen Vaters aller Dinge gehalten wird, wie wir sie auf einem der frühen Fresken des Campo Santo zu Pisa gemalt sehen. Wie weitab ist dieser kindliche Traum von unserer heutigen

Anschauung mit ihrem unbegrenzten Raum, ihren ungezählten Sonnensystemen, und die Erde nur ein Stäubchen im Sonnenstrahl! Wie verschieden die ahnungsvolle Angst, oder der Aberglaube unserer Zeit. ‚Das Schweigen dieser unendlichen Räume', sagt Pascal im Anschauen einer Sternennacht, ‚erschreckt und erschüttert mich': — *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.*

Fast erschöpft war Pico schon als er nach Florenz kam. Er hatte viel geliebt und war viel geliebt worden von Frauen, ‚über die gewundenen Hügel des Hochgenusses wandernd'; doch ihre Herrschaft über ihn war dahin, und lange bevor Savonarola seinen berühmten ‚Scheiterhaufen der Eitelkeiten' anzündete, hatte schon Pico alle seine Liebeslieder in der Volkssprache zerstört, die für uns eine solche Erquickung gewesen wären, nach der scholastischen Weitschweifigkeit seiner lateinischen Schriften.

In einem ganz anderen Geiste verfasste er einen platonischen Kommentar (das einzige seiner Werke in italienischer Sprache, das auf uns gekommen ist durch seinen Freund Hieronimo Beniveni) zu einem ‚Sang der Göttlichen Liebe' — *secondo la mente ed opinione dei Platonici* — ‚nach dem Sinn und der Ansicht der Platoniker', worin er mit einem ‚aufdringlichen Prachtaufzug von Ge-

lehrsamkeit' und einem Übermaß von Sinnbildern (welche wahllos aus der Kabbala, den Astrologen, Homer, der Heiligen Schrift und Dionysius dem Areopagiten entlehnt sind) die verschiedenen Stufen zu schildern versucht, durch welche die Seele von der irdischen bis zur unsichtbaren Schönheit hindurchgeht. Es war in der That ein Wandel über ihn gekommen, als ob der kühle Schauer der abstrakten und körperlosen Schönheit, wonach die Platoniker sich sehnen, ihn schon ergriffen hätte; und möglicher Weise war es dies und eine gewisse Überklarheit seines Wesens, welche nach volkstümlicher Auffassung immer einen frühen Tod vorauskündet, weshalb Camilla Rucellai (eine jener seherischen Frauen, welche Savonarolas Bußpredigten in Florenz aufgerüttelt hatten) erklärte, als sie ihn zum ersten Male sah, er würde ‚in der Zeit der Lilien scheiden', frühzeitig wie die Blumen des Feldes, die, kaum aufgebrochen, schon welken unter den sengenden Strahlen der Sonne.

In dieser Zeit war es, wo er jene Gedanken über das religiöse Leben niederschrieb, welche Sir Thomas More ins Englische übertrug und die ein anderer englischer Übersetzer für würdig hielt, den Büchern der Imitation* zugezählt

* Nachfolge Jesu Christi, von Thomas à Kempis.

zu werden. ‚Es ist nicht schwer Gott zu kennen, wenn man sich nicht zwingen will, ihn zu beschreiben', gilt als ein großes Wort Jouberts. ‚Gott lieben', schreibt Pico an Angelo Politian, ‚können wir eher als Ihn erkennen oder durch die Sprache ausdrücken. Und doch hätte man lieber niemals durch Wissen gefunden, was man suchte, als durch Liebe das besitzen, was ohne Liebe doch vergebens gefunden wäre' . . .

Doch Der, welcher ein so feines Gefühl für geistige Dinge besass, vergaß selbst nach seiner Bekehrung — und darin liegt die dauernde Bedeutung seiner Geschichte — nicht die alten Heidengötter. Er bleibt einer der letzten, welche ernsthaft und redlich an den berechtigten Ansprüchen der heidnischen Religionen auf den Glauben der Menschen festhielten; er ist immer bemüht, die genaue Bedeutung der dunkelsten Legenden festzustellen, die leiseste Überlieferung zu buchen. Bei all den Gedanken und Einwirkungen nach dieser Richtung wurde er doch kein Mönch; er wurde nur geduldig und gelinde in der Disputation. Während er einiges von dem ‚alten Überfluss in feinsten Speisen und Silberschüsseln' behielt, gab er den größeren Teil seines Besitzes an seinen Freund, den mystischen Poeten Beniveni, damit dieser ihn in Werken der Liebe ausgeben solle, vor-

nehmlich aber in der süßen Wohlthätigkeit, die Bauern- und Hirtenmädchen von Florenz mit Hochzeitsangebinde und Aussteuer zu versorgen!

Sein Ende kam 1494, als er einem Fieber erlag, während die Gebete und Sakramente Savonarolas ihm das Geleit gaben, am selben Tage als Karl der Achte in Florenz einzog, am siebzehnten November, noch in der „Zeit der Lilien“ — der Lilien von Frankreich, wie das Volk jetzt sagte, die Prophezeiung Camillas umdeutend. Er wurde begraben im Kloster zu Sanct Marcus, in der Kapuze und dem weißen Mantel des Dominikanerordens.

So wurde also Pico zwar zur Ruhe gebettet im Dominikanergewande, doch voll zärtlicher Gedanken an die alten Götter, selbst wie ein Nachzügler aus ihrem schönen Kreise, aufgenommen in die neue Religion, aber noch sehnsüchtig der alten Heimatherrlichkeit gedenkend. In kindlicher Frömmigkeit wollte er beide verbinden. Sein Leben stimmt vollkommen überein mit seinen Schriften, in denen er das Christentum mit dem Heidentum zu verknüpfen suchte, und eben darum ist es, trotz des scholastischen Charakters dieser Schriften, so anziehend. So versucht er im ‚Heptaplus, oder Diskurs über die Sieben Tage der Schöpfung‘ die Überlieferungen der heidnischen Philosophie

über den Ursprung der Welt mit der Darstellung in den Büchern Moses zu verbinden, den Timaeus Platos mit dem Buch der Genesis. Dieser Heptaplus ist Lorenzo il Magnifico gewidmet, dessen Interesse für die geheime Weisheit Mose, wie das Vorwort uns mitteilt, wohlbekannt sei. Wenn Moses in seinen Schriften uns so einfach und eher volkstümlich als philosophisch oder theologisch erscheint, so rührt dies daher, dass es bei den alten Philosophen der Brauch war, entweder gar nicht oder nur in verstellter bildlicher Form von göttlichen Dingen zu reden: darum nannte man ihre Lehren Mysterien. In ihrer Schulung wurde Pythagoras ein so großer Meister des Schweigens und schrieb fast nichts, weil er die Worte Gottes bei sich behielt und Weisheit nur unter den Eingeweihten redete. In der Erklärung der Harmonie zwischen Plato und Moses benutzt Pico jede mögliche Analogie und Redewendung, die Doppelbedeutung von Wörtern, die Sinnbilder des jüdischen Ritus, die Nebenbedeutung von dunklen Erzählungen bei den späteren griechischen Mythologen. Überall ein ununterbrochenes Netz von Beziehungen. Jedes Ding der irdischen Welt ist ein Analogon, ein Symbol oder Gegenstück von einer höheren Wirklichkeit im Sternenhimmel, und diese wiederum von einem noch

erhabenerm Gesetz englischen Lebens jenseits der Sterne. Da ist das Element des Feuers in der materiellen Welt; die Sonne ist das Feuer des Himmels; und in der überhimmlischen Welt ist das Feuer der seraphischen Klarheit. ‚Doch sieh, wie verschieden sie sind! Das irdische Feuer brennt, das himmlische Feuer belebt, das überhimmlische Feuer liebt!' Auf diese Weise wird jede Naturerscheinung, jedes Zusammenwirken natürlicher Kräfte, jede Zufälligkeit des Menschenlebens mit höherem Sinn erfüllt. Vorbedeutungen, Wahrträume und seltsame Übereinstimmungen begleiteten Pico selbst durchs ganze Leben. Er sieht Orakel in jedem Baum und Berggipfel, einen tieferen Sinn in allen zufälligen Lebensereignissen und Beziehungen.

Diese fortwährende Neigung zum Deuten und Versinnbildlichen verleiht Picos Arbeiten einen Stil, wodurch sie sehr an Plato erinnern, und er unterscheidet sich von anderen mystischen Schriftgelehrten seiner Zeit durch das aufrichtige Bestreben, seine Gewährsmänner aus erster Hand zu kennen. Er liest Platon im griechischen, Moses im hebräischen Original und gehört durch dieses Streben immerhin zur höheren Kultur. Vor allem haben wir beim Lesen das stete Bewusstsein, dass seine Gedanken, so gering ihr wirklicher Wert auch sein

mag, mit Quellen in Verbindung stehen, welche unter der Oberfläche eine tiefe und leidenschaftliche Bewegung verraten. Wenn er die Grade oder Stufen erklärt, durch welche die Seele von der Liebe eines körperlichen Gegenstandes bis zur Liebe unsichtbarer Schönheit emporsteigt, und die Übereinstimmung nachweist zwischen diesem Vorgang und anderen Aufwärtsbewegungen des Menschengemüts, so ist eine Glut und Gewalt in seinen Worten, welche uns an die Art erinnert, wie sein kurzes Dasein auf Erden verglühte.

Ich sagte schon, dass das fünfzehnte Jahrhundert in manchen Dingen durch Das, was es entwarf oder anstrebte, eher als durch Das, was es erreichte, groß erscheint. Einem reiferen Zeitalter blieb es vorbehalten, eine richtige Methode wissenschaftlicher Aussöhnung zwischen dem christlichen Empfinden und der Vorstellungsweise, den Legenden, der ganzen Anschauungswelt heidnischer Dichtungs- und Denkungsart herbeizuführen. Für jenes Zeitalter bestand die einzig mögliche Annäherung in einer eingebildeten, und sie entstand aus dem Bestreben der in christlichen Schulen erzogenen Künstlernaturen, heidnische Gegenstände zu behandeln. Von solchen künstlerischen Lösungen war Picos schriftstellerische Arbeit nur ein schwacher Abglanz. Denn was

immer die Philosophen und Gelehrten nach der einen oder anderen Seite zu sagen hatten, ob sie erfolgreich in der Verbrüderung des Alten mit dem Neuen waren oder nicht, ob sie den unverhältnismäßigen Aufwand an Sorgfalt und Gedanken um die Träume eines toten Glaubens zu rechtfertigen vermochten: — von den Künstlern wurde die Vorstellungswelt der griechischen Religion, der unmittelbare Zauber der Mythe geschätzt und gepflegt um ihrer selbst willen. Daher eine neue Art Mythologie, mit eigenem Ton und Temperament. Wenn die Schiffsladung geweihter Erde aus dem Boden von Jerusalem mit dem gewöhnlichen Thon im Campo Santo zu Pisa gemischt ward, so spross eine neue Blume daraus hervor, ungleich jeder anderen die man vorher gesehen, jene Anemone mit ihren konzentrischen Ringen seltsam abschattierter Farben, wie sie noch von den aufmerksam Suchenden gefunden werden kann unter dem hohen Grase der Maremna. Solch eine merkwürdige Blume war diese Mythologie der italienischen Renaissance, welche aufwuchs aus der Mischung zweier Traditionen, zweier Gefühlskreise: der heiligen und der weltlichen. Die klassische Mythe galt als ein Vorstellungsstoff, den man aufnehmen und anpassen sollte. Es kam den Leuten gar nicht in den Sinn, wissbegierig die Wissenschaft

nach ihrem mythischen Ursprung zu befragen, nach ihrer Urform, Tragweite und Bedeutung für diejenigen, welche sie zuerst ersannen. Sie kam ihnen in den Sinn und trat wieder daraus hervor, umkleidet mit dem ganzen Schling- und Rankenwerk mittelalterlicher Vorstellungsformen. Bei der Darstellung der Doni Madonna in der Tribuna der Uffizien bringt Michelangelo thatsächlich die heidnische Religion und mit ihr auch die entschleierte menschliche Gestalt, die schlaftrunkenen Faune eines dionysischen Gelages, in die heilige Gegenwart der Madonna, wie kindlichere Künstler früher anderes irdisches Beiwerk, Blumen und Vögel, dort eingeführt hatten; und er hat dieser Madonna selbst viel von der rauhen Urkraft der älteren ‚Mächtigen Mutter' gegeben.

In dieser malerischen Einheit der Gegensätze, die eigentlich dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts angehört, im lebendigen Wesen des Menschen Pico della Mirandola, liegt seine geheime Anziehungskraft für uns. Er lässt uns nicht los; er hält uns fest, so dass wir die vergessenen Seiten seiner Werke wieder und wieder nachschlagen möchten, obwohl wir wissen, dass die Lösung, die er versuchte, uns ebenso wenig befriedigen kann, wie vielleicht ihn. Es wird erzählt, er habe in seinem Eifer nach dem Besitz geheimer Gelehrsamkeit einst

eine große Summe ausgegeben für eine Sammlung kabbalistischer Manuskripte, die sich nachher als eine Fälschung herausstellte; diese Geschichte kann als sinnbildlich gelten für alles, was er an scheinbarem Wissen jemals erlangt hat. Er suchte Kenntnis und ging von System zu System und wagte viel, aber weniger weil er wirkliches Wissen wollte, als weil er an eine Welt der Ordnung und Schönheit im Wissen glaubte, welche herniederschweben und vereinigen würde, was menschliche Unwissenheit geteilt und getrennt, welche aufhellen würde, was die Zeit getrübt hatte. So bleiben seine Eigenschaften noch lebendig, während seine Werke längst tot sind, und er selbst erscheint wie ein lebendig Begrabener, *caesiis et vigilibus oculis*, wie sein Biograph ihn schildert, mit jener lebhaft geröteten durchsichtigen Haut, *decenti rubore interspersa* wie vom Morgenlicht übergossen; ihm gebührt ein Sitz unter der Gruppe von großen Italienern, deren Namen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts mit ihrem Klang erfüllen: er ist ein echter Humanist. Denn das Wesen des Humanismus liegt in jener Glaubenskraft, an der er niemals irre wurde oder gezweifelt hat, dass nichts, was jemals lebendige Männer und Frauen ernstlich beschäftigt hat, seine Lebenskraft gänzlich verlieren kann — keine Sprache,

die sie gesprochen, kein Götterspruch, bei dessen Verkündigung sie ihre eigene Stimme gedämpft haben, kein Traum, den der Menschengeist je geträumt: Nichts, wobei die Menschen jemals wirklich leidenschaftlich ernst und hingebend gewesen sind.

SANDRO BOTTICELLI

In Lionardos Abhandlung über die Malerei wird nur ein Zeitgenosse mit Namen genannt: Sandro Botticelli. Diese Auszeichnung mag auf bloßem Zufall beruhen, doch dem Tieferblickenden wird sie wie eine vorbedachte Auswahl erscheinen. Denn wir haben neuerdings den Zauber Botticellis wieder entdeckt, und sein Name, kaum erwähnt im vorigen Jahrhundert, ist ganz in der Stille bedeutsam geworden.

In der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hatte Botticelli schon viel von der Gedankenverfeinerung vorweggenommen, welche im allgemeinen erst den gewaltigen Herrschern im Reich der Vorstellungskraft gegen Ende dieses Zeitalters zuerkannt wird. Von der schlichten Religiösität abweichend, welche die Nachfolger Giottos ein Jahrhundert hindurch ausgebildet hatten — in Übereinstimmung mit der kindlichen Naturbetrachtung der Vögel und Blumen — suchte Botticelli seine Eingebungen in den für ihn modernen Werken des Zeitgeistes, in

den Schriften eines Dante und Boccaccio, oder in einer neuen und selbständigen Deutung altklassischer Legenden; oder, wenn er religiöse Vorgänge behandelte, malte er sie mit einem Unterstrom persönlicher Empfindung, die uns berührt und tief ergreift als der eigentliche Inhalt des Bildes, welcher durch den Schleier des angeblichen religiösen Gegenstandes hindurchschimmert. Worin besteht nun diese Eigenempfindung? Was ist das wesentlich Angenehme im nachempfindenden Geist des Beschauers, das wir bei anderen Künstlern nicht finden? Denn dies ist stets die Hauptfrage, welche der Kritiker zu beantworten hat, namentlich wenn es sich um einen verhältnismäßig unbekannten Künstler handelt.

In einer Epoche, wo das Leben der Künstler voller Abwechslung und Abenteuer war, blieb Botticellis Dasein fast farblos. Die historische Forschung hat freilich viel Unzuverlässiges, manchen billigen Anekdotenkram, den Vasari so emsig gesammelt hatte, hinweggeräumt; sie hat die Legende von Lippo und Lucretia nachgeprüft und den guten Ruf Andrea del Castagno's wieder hergestellt. Bei Botticelli liegt gar keine Legende vor, die zerstört zu werden brauchte. Er führte nicht mal seinen richtigen Namen: Sandro ist nur ein Kosename, und er hieß in Wirklichkeit Filipepi;

Botticelli war der Name des Goldschmiedes, bei dem er zuerst in die Lehre kam. Nur zwei entscheidende Ereignisse seines Lebens hatte er mit anderen Künstlern gemeinsam: er wurde nach Rom berufen, um in der Sixtinischen Kapelle zu malen und er geriet in späteren Jahren in den Bannkreis Savonarolas. Darauf verschwand er fast völlig aus dem Gesichtskreis der Menschen in einer Periode religiöser Schwermut, die bis zu seinem Tode andauerte — im Jahre 1515, wenn die Überlieferung richtig ist. Vasari berichtet, dass er sich während dieser Zeit in das Studium Dantes vertieft und sogar einen Kommentar zur Göttlichen Komödie verfasst habe. Doch scheint es sehr seltsam, dass der Künstler die ganze Zeit hindurch unthätig dahin gelebt haben sollte; fast möchte man wünschen, dass noch irgend ein Beleg nachträglich zu Tage gefördert werden könnte, wonach der Tag von Botticellis Tode früher fiele, damit wir des trüben Gedankens an sein trauriges Alter enthoben wären.

Filipepi ist vor allem ein Malerdichter, welcher die Ausdrucksmittel der Dichtung, den Zauber der Erzählung und Empfindung, mit dem Zauber der Farben und Linien, den Ausdrucksmitteln der abstrakten Malerei, vereinigen wollte. So wurde er der Illustrator Dantes. In einigen

seltenen Exemplaren der alten Ausgabe von 1481 sind die offenen Stellen der Buchseiten, die am Anfang eines jeden Gesanges zum Ausfüllen für den Kupferstecher freigelassen wurden, bis zum 19. Gesang der Hölle mit Abdrücken versehen — vermutlich nur versuchsweise, denn in einem dieser im Besitz der Bodleian Bibliothek befindlichen Exemplare ist einer dieser Abdrücke verkehrt herum und sehr ungeschickt eingesetzt, mitten hinein in den Text der kostbar gedruckten Seite.

Giotto und seine nächsten Nachfolger, mit ihrer fast kindlichen Einfalt religiöser Anschauung, hatten noch nicht gelernt, in die sinnlichen Erscheinungen des Lichtes, der Farbe und der Bewegung eine so tiefe Bedeutung zu legen, wie sie das Verständnis der Dichtung der Göttlichen Komödie verlangt. Vor dem fünfzehnten Jahrhundert hätte Dante wohl kaum seinen Illustrator gefunden. Dagegen sind Botticellis Illustrationen geradezu überfüllt von Begebenheiten; mit naiver Unbekümmertheit um alle bildmäßigen Gesetze, drängt er oft drei verschiedene Fortsetzungen einer einzigen Handlung auf dieselbe Platte. Seine Grotesken (so häufig eine gefährliche Klippe für Zeichner, wenn sie nicht daran denken, dass die Worte einer Dichtung, welche ihre Gestalten nur in allgemeinen Um-

rissen zeigt, beim Übertragen in sichtbare Formen sozusagen eine Oktave tiefer gespielt werden müssen!) lassen es bedauerlich erscheinen, dass er sich nicht nur die abgeklärtere Gestaltenwelt des Fegefeuers zur bildlichen Darstellung auserwählte. Indessen sieht man deutlich bei der Zeichnung Derer, ‚die da lebendig zur Hölle fahren', dass die Feuerflämmchen, welche die nach oben gekehrten Fußsohlen umzüngeln, keine bloße Nachbildung Dantescher Vorstellungen sind, sondern eine ganz selbständige, rein malerisch-zeichnerische Erfindung; ebenso die Szene mit den Zentaurn, die so anziehend ist, weil der Maler offenbar die näher geschilderten Umstände des Auftretens dieser Tiermenschen nicht beachtet hat, und sie daher mit kindlichem Entzücken frei erfindet: kleine wilde Waldwesen mit munteren und pfiffigen Kinderköpfen, welche mit ihren kindlichen Gliedern winzige Bogen spannen.

Sandro lebte in einer Generation von Naturalisten und vielleicht hätte er selber auch einer unter ihnen sein und bleiben können; denn in seinen Arbeiten finden wir manche Beispiele jenes scharfen und wachsamen Auges für das Thatsächliche, welches die damaligen Bilder füllte, mit lieblichen Lebewesen auf den Wiesen und Wegen, die Hügel und Wälder

mit stillen Wassertümpeln und die Teiche mit blühendem Schilf und Ried. Doch dies war ihm nicht genug: er ist von Anlage ein seherischer Künstler und in dieser seiner Seherkraft fühlt er sich Dante verwandt. Giotto, des Dichters erprobter Gefährte, Massaccio und sogar Ghirlandajo umschreiben nur mit mehr oder minder Geschick die gegebenen Vorbilder; sie sind wohl dramatisch empfindende aber keine seherisch (visionär) beanlagte Künstler. Sie bleiben selbst unbeteiligte stille Zuschauer der Handlung. Doch der Genius von der Art Botticellis eignet sich die gegebenen Stoffe nur an als Hilfsmittel und Vorwand, um seine eigenen Vorstellungen, Gedanken und Stimmungen darin zum Ausdruck zu bringen; er ergeht sich in freiem Spiel mit den gegebenen Vorbildern, von denen er das eine ausscheidet, während er das andere hervorhebt, in immer neuen Auffassungen und Verschiebungen. Ihm, wie Dante, erscheint die Handlung, die Farbe, der Gesichtsausdruck und die entsprechende Bewegung in ihrer ganzen aufdringlichen Deutlichkeit vor dem innern Blick, erweckt aber außerdem noch in ihm, durch ein geheimnisvolles Gesetz seines Wesens, eine Stimmung wie in keinem andern Künstler; diese Stimmung umkleidet er gleichsam wie einen Doppelgänger mit sinnlicher

Erscheinung, damit alle daran teilnehmen können.

Freilich ist er keineswegs ein unbedingt überzeugter Anhänger der kirchlich überlieferten Strenggläubigkeit Dantes, welche alle menschliche Handlung in das einfache Schema von Fegefeuer, Himmel und Hölle hineinzwängt und dadurch in den Tiefen der Danteschen Dichtung einen unauflöslichen Rest prosaischer Vorstellungen zurücklässt. Eines seiner Gemälde mit dem Bildnis des Stifters, Matteo Palmieri, wurde dadurch berühmt oder berüchtigt, dass es infolge seiner Auffassung zum Gegenstand ‚kirchlichen Ärgernisses' wurde. Dieser Matteo Palmieri nämlich — zwei unklare Gestalten dieses Namens waren Zeitgenossen — galt als der Verfasser eines noch heute unveröffentlichten Gedichtes ‚La Cita Divina', in welchem das Menschengeschlecht dargestellt war als die Verkörperung jener Engel, welche bei der Empörung des Lucifer gegen Gott weder auf die Seite Jehovahs noch auf seiner Feinde Seite traten: eine Vorstellung jener früheren alexandrinischen Philosophie, welche der Geistesrichtung der damaligen Florentiner so merkwürdig anziehend erschien. Botticellis Bild war vielleicht nur eine jener bekannten Kompositionen, in welchen die religiöse Träumerei ihre Auffassung von verschiedenen Begriffen der Selig-

keit wiedergab, d. h. sogenannte ‚Glorias', wie die, in welcher Giotto das Portrait Dantes gemalt hat. Indessen muss es wohl auf irgend eine Weise in den Verdacht gekommen sein, den unerlaubten Traum des Palmieri bildlich wiederzugeben, und daher wurde die Kapelle, in der es hing, geschlossen. Rein künstlerische Menschen wie Botticelli legen meistens wenig Wert auf philosophische Theorien, wenn auch dieser Philosoph ein Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts und sein Gedicht in Terzinen geschrieben war. Doch der Maler, der einen Dantekommentar schrieb und später ein Schüler Savonarolas wurde, mag wohl in trüben Stunden über solche Theorien hin und wieder nachgegrübelt haben. Jedenfalls zeigt uns diese überlieferte Erzählung, in wie eigenartiger Stimmung alle weltlichen oder kirchlichen Gestalten Botticellis erscheinen: voll Anmut und in gewissem Sinne engelgleich, tragen sie dennoch ein Gefühl von Vereinsamung und Entbehrung in sich, gleichsam den Kummer der Heimatlosen, mit einem Willen und einer Leidenschaft erfüllt, weit stärker als dass ihre Erscheinung sie allein zu erklären und auszudrücken vermöchte. Dieses Unausgesprochene und Unerklärliche durchströmt alle verschiedenartigen Werke dieses Florentiners mit einer Mischung von Lieblichkeit und unbeschreiblicher Schwermut.

Gerade das was Dante verabscheut als unwürdig sowohl des Himmels wie der Hölle, nimmt Botticelli als das Gegebene an: jene Mittelwelt, in welcher die Menschen sich für keine großen Streitfragen entscheiden wollen, und wo sie kleinmütig auf jede große Verantwortung verzichten. So setzt er sich selbst die Grenzen, in denen die Kunst, von jeder störenden moralischen Absicht befreit, ihren ehrlichsten und erhabensten Ausdruck findet. Sein Herz hängt weder an der ungemischten Reinheit von Angelicos Heiligen, noch an der ungemischten Schlechtigkeit von Orcagnas Hölle; er schaut die Männer und Frauen in ihren wechselnden und ungewissen Seelenzuständen, wo sie stets anziehend sind, zuweilen durch Leidenschaft in einem Augenblick von Schönheit und Kraft erfasst, doch stets überschattet von der tiefen Traurigkeit der großen Dinge, vor denen sie zurückbeben. So erscheint uns Botticellis Moralität ganz als das große Mitgefühl. Und eben dieses Mitfühlen verleiht seinen Gestalten ein so hohes Maß menschlicher Wahrheit, dass dieser seherische Künstler dadurch zu einem kraftvollen Realisten wird.

Das ist es, was seinen Madonnen ihren einzigartigen Reiz verleiht. Er hat einen ganz persönlichen Typus der Muttergottes ausgebil-

det, den er bestimmt und klar im Geiste gesehen; denn er hat ihn wieder und wieder gemalt, manchmal fast mechanisch sollte man meinen, als Zeitvertreib während jener trüben Stunden, in denen seine traurigen Gedanken ihn niederdrückten. Es giebt kaum eine bedeutende Gemäldesammlung ohne eines dieser kreisrunden Bilder, in welchem die begleitenden Engel ihre Köpfe so kindlich neigen. Wir wundern uns vielleicht darüber, dass diese etwas kränklich aussehenden Madonnen, welche keinem anerkannten Typus der Schönheit angepasst sind, uns mehr und mehr anziehen und oft wiederkehren, wenn die Sixtinische Madonna und die Jungfrauen des Fra Angelico längst vergessen sind. Zuerst mit diesen verglichen, könnte man glauben, es sei etwas Gewöhnliches und fast Niederes in den Gesichtern, denn die einzelnen Züge sind kaum edel und die Farbe ist bleich. Denn bei Botticelli gehört auch die, welche in ihrer Hand ‚die Sehnsucht aller Völker' hält, mit zu denen, welche weder für noch gegen Gott sind. Auf ihrem Antlitz liegt die Sorge ihrer Seele. Das von unten darauf fallende weiße Licht ist kalt und hart und trostlos, als ob Schnee die Erde bedeckte und die Kinder mit Staunen auf die merkwürdige Weiße der Zimmerdecke blickten. Die ganze Mutterangst liegt in der Liebkosung des rätsel-

haften Kindes, dessen Blick immer weit von ihr abgewendet in die Ferne gerichtet ist, mit jenem lieblichen Leuchten der Verklärung, welches die Menschen niemals so ganz und gar lieben konnten, denn es macht den geborenen Heiligen fast zu einem Gegenstand des Misstrauens in den Augen seiner irdischen Brüder.

Einmal freilich führt er die Hand der Mutter, um die Worte ihrer Heiligung, das Ave und das Magnificat und das Gaude Maria in ein Buch einzutragen, und die jungen Mädchenengel sind froh, sie einen Augenblick aus ihrer Schwermut aufzurütteln und halten hilfsbereit das Buch und das Tintenhorn. Doch die Feder fällt ihr fast aus der Hand und die hohen kalten Worte haben keinen Sinn für sie. Denn ihre echten Kinder sind jene anderen, unter denen ihr in ihrem zierlosen Heim die unerträgliche Auszeichnung zu teil geworden ist: Kinder mit dem traurig fragenden Blick in ihren unregelmäßig geschnittenen Gesichtern, den man auch bei aufgescheuchten Tieren bemerkt — Zigeunerkinder, wie sie noch heute in den Dörfern des Appennin umherbetteln, ihre langen braunen Arme bittend dem Fremden entgegen strecken; am Sonntag aber sind sie saubere enfants du choeur (Chorkinder), mit ihrem fleißig gekämmten dicken schwarzen Haar und

dem reinen weißen Linnen um den sonnengebräunten Hals.

Am allermerkwürdigsten ist es, dass er diese Auffassung auch auf klassische Darstellungen überträgt. Den vollkommensten Ausdruck derselben zeigt ein Gemälde in den Uffizien: Venus aus dem Meere auftauchend, in welchem die grotesken mittelalterlichen Sinnbilder und eine Landschaft von derselben Empfindung, ja selbst die seltsam knitterigen Gewandfalten, über und über besäet mit einem gotischen Muster von Gänseblümchen, eine Gestalt umrahmen, welche uns an die fehlerlosen Aktstudien von Ingres erinnert. Anfänglich werden wir vielleicht nur durch die wunderliche Zeichnung angezogen, welche wie mit einem Zauberschlag alles ins Gedächtnis zurückruft, was wir über das Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts gelesen haben; dann kommt man auf den Gedanken, dass diese Eigentümlichkeit mit dem Gegenstand eigentlich nichts zu thun hat, und dass die Farbe beinah leichenhaft oder wenigstens kalt ist. Und doch, je mehr wir verstehen lernen, was ein imaginäres Kolorit eigentlich bedeutet, dass nämlich alle Farbe nicht nur eine angenehme Eigenschaft natürlicher Dinge, sondern etwas ihnen aufgeprägtes Geistiges ist, durch welches sie zum Geiste deutlicher sprechen, desto mehr wird man auch diese eigen-

tümliche persönliche Färbung lieb gewinnen. Man wird erkennen, dass diese seltsame Zeichnung von Botticelli uns einen unmittelbareren Aufschluss über das Wesen des griechischen Geistes zu geben vermag, als die Werke der Griechen selbst aus ihrer Blütezeit. Von den Griechen wie sie wirklich waren, ihrem äußeren täglichen Leben und den Unterschieden zwischen ihnen und uns, wissen wir heute weit mehr als Botticelli oder seine gelehrtesten Zeitgenossen; aber durch die lange Vertrautheit sind wir gegen vieles, was uns das Hellenentum gegeben, schon abgestumpft und wissen kaum mehr, was wir ihm verdanken. In Bildern wie dieses von Botticelli aber haben wir die erste Aufzeichnung des neuen Eindruckes hellenischer Kultur auf die Gemüter, welche in fast schmerzvollem Bangen sich wieder nach ihr zurückwandten aus einer Welt, in der man so lange von ihr nichts wissen wollte; und in der leidenschaftlichen Hingebung, mit der Botticelli so fleißig an ihrer Wiedereroberung arbeitet, liegt der richtige Maßstab für den rechtmäßigen Einfluss jener griechischen Götterlehre auf unsere Weltanschauung, in deren Mittelpunkt eben jene schaumgeborne Göttin steht. Freilich ist das Licht auf dem Bilde kalt, nur helle Morgendämmerung, ohne Sonne. Ein späterer Maler würde uns mit Sonnenschein übersättigt

haben. Wir können hier in der stillen Morgenhelle aber um so deutlicher jenes langgestreckte Vorgebirge unterscheiden, wo es bis ans Meeresufer abfällt. Die Menschen kommen und gehen und thun ihr Tagewerk bis zum Abend. Sie aber ist früher wach als die Menschen und man könnte denken, die Traurigkeit auf ihrem Antlitz käme von dem Gedanken an den ganzen langen Tag der Liebe, der da kommen soll. Eine sinnbildliche Gestalt des Windes bläst mit voller Kraft über das graue Wasser hin, die zartgeränderte Muschel, auf der die Göttin steht, vorwärtsschiebend. Die See ‚zeigt die Zähne', indem ihre feinen dünnen Schaumlinien über sie hinstreichen, und das Wasser saugt die fallenden Rosen, eine nach der andern, ein. Jede Rose ist scharf umrissen, mit kurzgepflücktem Stengel, etwas welkbraun, wie alle Blumen Botticellis. Er meinte, daß alle diese Dinge lieblich und schön wirken sollten und man muß es zum Teil der Unzulänglichkeit seiner Mittel zu gute halten, über die damals die Kunst verfügte, wenn sie uns matt und kalt erscheinen; aber auch seine Vorliebe für gedämpfte Töne kommt dabei in Betracht. Unverkennbar jedoch ist die schwermütige Stimmung, mit der er die Göttin der Lust und Freude auffaßt, als die Verkörperung einer großen Macht über die Geschicke der Menschen.

Ich sagte, das eigentümliche Wesen Botticellis sei zurückzuführen auf eine Mischung von Mitleid mit den Menschen in ihren unsicheren Seelenzuständen — die nur in seltenen Augenblicken mit einem reicheren Gewand von Schönheit und Stärke umkleidet erscheinen — und dem Gefühl des Druckes der großen Dinge, vor denen die Menschen zurückbeben. Diese Mischung verleiht seinen Werken etwas so Tiefmenschliches, wie es die Malerei sonst im allgemeinen nicht wiederzugeben vermag. Er malt die Göttin des Genusses auch in anderen Beziehungen als die ihrer Geburt aus dem Meere, doch niemals ohne einen Schatten des Todes auf dem grauen Fleisch und den welken Blumen. Er malt Madonnen, aber sie schaudern leise zurück vor der Berührung des göttlichen Kindes und flehen in rührender Ergebung um eine wärmere, tiefere Menschlichkeit. Dieselbe Gestalt — angeblich Simonetta, die Geliebte Giulianos de Medici — erscheint auch als Judith, heimkehrend über eine hügelige Gegend, nachdem die große That gethan und nun der Augenblick des Besinnens kommt, wo der Olivenzweig in ihrer Hand ihr zur Last wird; ferner als die Gerechtigkeit, auf einem Throne sitzend, aber mit einem solchen starren Blick des Selbsthasses, daß das Schwert in ihrer Hand aussieht wie das Messer eines Selbstmörders; dann

wieder als die Wahrheit in dem allegorischen Gemälde der ‚Verleumdung', wo man im Vorübergehen auch die suggestive Wirkung eines Zufalls beobachten kann, welche das Urbild der Wahrheit mit der Person der Liebesgöttin identifiziert. Wir können dieselbe Grundstimmung in seinen Kupferstichen verfolgen, doch ist seine eigene Mitarbeit daran kaum sicher festzustellen, und der Zweck dieser kleinen Studie ist erreicht, wenn es mir gelang, die eigentümliche Gemütsstimmung klar zu machen, aus der er seine Werke schuf.

Schließlich aber könnte man fragen, ist denn ein solcher Künstler wie Botticelli, ein Maler zweiten Ranges, wirklich einer so eingehenden Kritik wert? Es giebt einige große Künstler, wie Michelangelo oder Leonardo, deren Werke zu einer Macht in der allgemeinen Kultur geworden sind, teilweise gerade deswegen, weil sie alle solche Vorarbeiter, wie Botticelli, ganz in sich aufgesogen haben. Außer diesen ganz Großen giebt es aber noch eine Auswahl von Künstlern von so eigenartiger Beanlagung, daß sie uns eine besondere Art des Genusses zu geben vermögen, die wir nirgendwo sonst finden können; und auch diesen gebührt eine Stelle in der allgemeinen Kultur. Sie müssen dem Verständnis näher gebracht werden, durch diejenigen, welche ihren Zauber

stark empfunden haben; und sie werden häufig zum Gegenstand einer besonders fleißigen Beobachtung und Hingebung, welche auf reiner Zuneigung beruhen muß, eben weil sie nicht von dem Glorienschein eines großen Namens umstrahlt sind. Zu diesen wenigen Auserwählten gehört auch Botticelli. Er besitzt die Frische und auch die ungewisse und schwankende Zuversicht, welche der Frührenaissance eigen ist und gerade diese Periode vielleicht zu der anziehendsten in der Entwicklung des Menschengemütes macht. Wir erkennen und begreifen, indem wir sein Schaffen durchdenken, zu welch hohen Aufgaben die Kunst Italiens in der Kulturgeschichte der Menschheit berufen war.

LUCA DELLA ROBBIA

Die italienischen Bildner in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts sind nicht nur die Vorläufer der großen Meister der späteren Zeit, sondern erreichen häufig einen hohen Grad der Vollendung innerhalb der engeren Grenzen, welche sie ihrem Schaffen auferlegten. Ihre Skulptur zeigt dieselben Merkmale einer tiefen Ausdrucksfähigkeit, wie die Gemälde des Botticelli oder die Kirchen des Brunelleschi, jene innige Übertragung eines seelischen Empfindens, wodurch die damalige Kunst Italiens ihre eigentümliche Anziehungskraft ausübt. Ihre Werke sind wenig beachtet und fast versteckt worden hinter der Trödelware moderner Dekoration, so daß wir heute mit einer gewissen Überraschung die Spuren ihres noch glimmenden Feuers wieder entdecken. Man sehnt sich danach, das Leben der Männer näher kennen zu lernen, welche so viel Kraft und Lieblichkeit zum Ausdruck bringen konnten; aber gerade ihre Zurückhaltung, die strenge Schlichtheit ihres Tagewerks ist Schuld

daran, daß ihr äußerer Lebensgang größtenteils verloren gegangen oder nur in kurzen Angaben überliefert worden ist. Aus ihrem Leben wie aus ihren Werken sind alle lauten Töne und Farben entschwunden. Bei Mino, dem Rafael der Bildhauerei, bei Maso del Rodario*, dessen Werke der Kirche von Como einen erhöhten Reiz verleihen, ja selbst bei Donatello sucht man vergeblich nach mehr als einem schattenhaften Umriß ihrer Erdentage.

Von Luca della Robbia wissen wir etwas mehr; auch in seinen Werken verrät sich eine Spur von äußerer Lebensgeschichte mit wechselnden Schicksalen. Ich finde, nichts bringt die wirkliche Lebenslust einer toskanischen Stadt so deutlich zum Bewußtsein wie jene Stücke blaßblauer und weißer Töpferware, durch welche er am meisten bekannt geworden, gleichsam wie Ausschnitte aus dem milchhellen oberita-

---

Anmerkg. d. Übers. Vermutlich ist Tommaso Rodari gemeint, dessen Altäre im Dom zu Como von 1492 und 1498, desgleichen ein Fries über dem Südportal, sowie eine Inschrifttafel an der Außenseite des Chors (1513). Ob er den eigentlichen Chor des Domes zu Como, sowie den von S. Lorenzo in Lugano (1517) gebaut hat (welche ihm früher zugeschrieben wurden) erscheint nach den neuesten Forschungen zweifelhaft.

Siehe das Allgemeine Künstlerlexikon, umgearbeitet von H. W. Singer, Frankfurt 1901.

lischen Himmel, welche in die kühlen Straßen niedergefallen oder in die verdunkelten Kirchen eingedrungen sind. Und keine Kunst ist unnachahmlicher: wie der toskanische Landwein, verliert sie ihre ‚Blume,' wenn sie von ihrer Geburtsstätte, von dem bröckeligen Mauerwerk, wo sie zuerst angebracht, entfernt wird. Viel von ihrem Reiz, von der Anmut und Schönheit in der Ausführung, ist aller toskanischen Bildnerei gemeinsam; denn Luca arbeitete in erster Linie in Marmor, und seine Töpferarbeiten übertragen nur auf ein anderes Material die Grundsätze seiner plastischen Anschauung.

Die toskanischen Bildhauer des fünfzehnten Jahrhunderts arbeiteten zum größten Teil in Flachrelief; indem sie selbst ihren monumentalen Bildnissen etwas von dieser Niederdrückung der Oberfläche gaben, übertrugen sie auf diese Weise einen Hauch von Körperlosigkeit, eine rührende Andeutung von dem Verfall des Fleisches auf ihre Darstellungen. Sie hassen alles Schwere in der Betonung starker Gegensätze von Licht und Schatten, suchen ihre Ausdrucksmittel in den feinsten Abtönungen des Schattens, welche fast unsichtbar bleiben, außer im starken Licht, und die man mit dem spitzesten Bleistift kaum verfolgen kann. Das Wesen ihrer ganzen Kunst ist der Ausdruck: ein vorübergleitendes Lächeln auf dem Gesicht

eines Kindes, die Wellenbewegung eines leisen Luftzugs an einem stillen Tage über die Vorhänge eines halbgeöffneten Fensters.

Worin besteht nun der wesentliche Wert dieses plastischen Ausdrucksmittels des Flachreliefs? Luca della Robbia hatte wie die andern, derselben Schule angehörenden Plastiker, das allgemeine Ziel seiner Kunst vor Augen; mit Hülfe des Flachreliefs aber bekämpft und überwindet er gleichsam die der Plastik eigentümliche Beschränkung, eine Beschränkung welche sich aus dem Material und den wesentlichen Bedingungen der Bildhauerei ergiebt, nämlich in ihrer Neigung zur ‚harten Thatsächlichkeit', zu einer einseitigen Wiedergabe der bloßen Form, der festen körperlichen Hülle, welche nur durch Bewegung befreit und belebt werden kann: es ist das roh Gegenständliche, mit schweren Schatten, und das Persönliche, im Ausdruck bis zur Karrikatur getrieben. Gegen diese Gefahr einer nüchternen Wiedergabe äußerer Formen in vergeblichem Wettstreit mit der wirklichen Natur, hat jede edle Bildhauerkunst zu kämpfen. Jede bedeutende Schule der Plastik besteht oder umgeht diesen Kampf auf ihre Weise, indem sie vergeistigt, dematerialisiert, die Härte und Schwere des Körperhaften zu lösen sucht. Die Anwendung von Farbe in der Skulptur ist ein ungeschicktes Hülfsmittel, durch Anleihen bei einer andern

Kunst das zu erreichen, was eine edlere Plastik nur mit eigenen Mitteln zu erreichen vermag. Nicht Farbe, sondern den Ersatz für die Farbe, den Ausdruck und das Spiel des Lebens zu finden, die Starrheit der reinen, zu sehr persönlichen und farblosen Form zu mildern und zu verallgemeinern — das ist die Aufgabe, welche die drei großen Stile in der Bildhauerei auf drei verschiedenen Wegen gelöst haben.

Allgemeinheit ist das Wort, welches Winckelmann und nach ihm Goethe und viele andere deutsche Kritiker gewählt haben, um das Gesetz der vorzüglichsten griechischen Bildhauer, des Pheidias und seiner Schüler, auszudrücken, welches sie antrieb, immer das Typische im Individuellen zu suchen, nur das Dauernde und Notwendige zu geben, von der Persönlichkeit alles nur ihr Gehörige auszuscheiden, alle Zufälligkeiten, Erregungen und Bewegungen des Augenblicks: alles das, was seiner besonderen Wesenheit gemäß nur vorübergehend ist und darum den Eindruck des Gefrorenen hervorrufen kann, wenn man es festhält.

Auf diese Weise wurden ihre Werke wie ein Auszug alles Wesentlichen, ja fast wie reine Gedanken; daher auch ihre breite Menschlichkeit und Allgemeingültigkeit, jene Loslösung von der Gebundenheit an bestimmte Örtlichkeiten oder Völker, infolgedessen eben der

Einfluß dieser hellenischen Kunstschöpfungen so weit über das Zeitalter, das sie erzeugte, hinausreicht, und weswegen sie auch Allgemeingültigkeit erlangt haben.

Darin bestand die Art und Weise der Griechen, die Härte und Unbeseeltheit der reinen Form zu überwinden. Aber sie bedingte einen gewissen Grad von Aufopferung dessen, was wir als ‚Ausdruck' bezeichnen; denn ein Gesetz der Abstraktion im steten Suchen nach dem Typischen, in der Ausscheidung alles nur der Persönlichkeit anhaftenden Zufälligen, Zeitlichen und Örtlichen, ein solches Kunstgesetz mußte dem griechischen Bildhauer ziemlich enggezogene Grenzen in Hinsicht auf seine Ausdrucksmittel auferlegen. Als dann Michelangelo kam, mit einem Genius, welcher im mittelalterlichen Sinne durchgeistigt, verinnerlicht und selbstbeschaulich geworden war, der nicht ein nach außen gerichtetes Sein, wie die Griechen, sondern ein Innenleben führte, voller Erregungen, voll trauriger und auch wieder tröstlicher Gedanken, da konnte einen solchen Geist eine Kunstanschauung, welche so viel von dem Innerlichen und Unsichtbaren aufopferte, nicht mehr befriedigen. Für ihn, so sehr er hellenische Bildnerei liebte, war eine Kunst kaum des Könnens wert, welche das Innerste nicht nach Außen brachte, sich nicht mit dem per-

sönlichen Ausdruck, Charakter und Gefühl des Einzelnen beschäftigte: mit dem Sonderleben einer Sonderseele.

So sicherte er seinem Schaffen auf eine ihm eigentümliche Weise, welche scheinbar auf der Wirkung von Zufälligkeiten beruht, den großen, aufs Höchste gesteigerten persönlichen Ausdruck, während er dabei zugleich eine zu nüchterne Wiedergabe der Wirklichkeit vermied: die Neigung zur Übertreibung in versteinerte Karrikatur, in welche die plastische Wiedergabe starker Gefühle immer leicht verfällt. Was Zeit und Zufall, die Jahrhunderte der Dunkelheit unter den Ackerfurchen des ‚kleinen melischen Maierhofs' für die Venus von Melos gethan haben, diese merkwürdige Milderung der Oberflächen und Linien, sodaß es scheint, als wolle jeden Augenblick der Geist der Göttin irgendwo hervorbrechen, als hätte hier die klassische Skulptur bereits einen Schritt hinüber zur Mystik des christlichen Zeitalters gethan — denn von allen antiken Werken nähert sich dieses am meisten der Ausdrucksweise Michelangelos — das erreicht Michelangelo dadurch, daß er fast alle seine Arbeiten in einem rätselhaften Zustand der Unvollendung läßt: ein Fastfertigsein, welches die thatsächliche Form mehr vortäuscht als verwirklicht. Etwas von dem Schmelzen des Schneemannes,

den der Künstler auf Geheiß des Piero de Medici modellierte, als eines Abends hoher Schnee im Hofe des Pallazo Pitti lag, scheint über allen seinen Werken zu liegen, als hätte er sich vorgenommen, in der eigentümlichen Schwierigkeit einer Aufgabe, die man halb geringschätzend einst von ihm verlangt hatte, den Stolz seiner ganzen Kunst zu suchen. Manche Menschen haben diese Unvollendung mit Staunen bemerkt; sie haben wohl angenommen, daß Michelangelo sie beabsichtigte, und fühlten zugleich, daß auch sie etwas verlieren würden, wenn diese fastfertigen Formen wirklich ganz aus dem Stein heraustreten würden, während sie bei ihm hier nur rauh behauen, dort dagegen ganz fein durchgeführt sind; und dann haben wohl Etliche das Verlangen gehabt, den Reiz dieser Unvollkommenheit zu ergründen. Nun: diese Unvollkommenheit ist Michelangelos Ersatz für Farbe in der Bildhauerei; darin liegt seine besondere Art, die reine Form zu durchgeistigen, zu verklären, ihre harte Wirklichkeit zu mildern und ihr den lebendigen Odem einzuhauchen. Außerdem war sie noch ein Kennzeichen seines Temperaments, ganz in Übereinstimmung mit seiner Lebensweise, seinen Enttäuschungen und seiner häufigen Unschlüssigkeit. In Wahrheit war sie also doch Vollendung, nämlich seine Vollendung, durch die

er es erreichte, den höchsten Grad von Leidenschaft und Tiefe mit einem weichen, nachgiebigen Gefühl zu vereinigen: nicht nur äußere Lebenskraft allein, sondern auch eine wunderbare Kraft des innern Ausdrucks.

In der Mitte zwischen diesen beiden Gesetzen — dem Gesetz der Griechen und dem des Michelangelo — liegt das Gesetz des Luca della Robbia und der anderen toskanischen Bildhauer des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie haben etwas von der Allgemeinheit der Griechen, indem sie bestimmte grundlegende Formen hervorheben und das Übrige aufopfern, und daneben auch etwas von der überlegten Unvollendung des Michelangelo, welche gerade den Ausdruck von Leidenschaft und Spannung mildert und dadurch vor der Karrikatur bewahrt. Wie Michelangelo, so füllen auch diese Künstler ihre Arbeiten mit höchstem persönlichen Ausdruck; ihre edelsten Werke sind die durchgebildeten Grabdenkmäler von bestimmten Persönlichkeiten — das Denkmal des Grafen Ugo in der Badia zu Florenz, sowie das der jugendlichen Medea Colleoni mit dem wunderbaren langen Hals in der Kapelle an der kühlen Nordseite der Kirche von Santa Maria Maggiore zu Bergamo — Denkmäler, die man auch zahlreich in den römischen Kirchen findet, voll von suggestiver Ruhestimmung,

von einer gewissen gedämpften Sabbathfreudigkeit, Anmut und Zartheit; und diese Künstler vereinigen solche Ruhestimmung mit einem innigen persönlichen Ausdruck, durch die Anwendung einer Gesetzmäßigkeit von ebenso feiner und geschickter Art wie die der Griechen, indem sie alle Rundungen, die feste Form andeuten, dämpfen, und das Ganze dann auf die flacherhabene Darstellung übertragen.

Das Leben Luca's, ein Leben voll Arbeit und Mäßigkeit, ohne Abenteuer und Aufregungen, ausgenommen solcher, die mit dem Betreten neuer künstlerischer Wege, mit dem Ringen um neue künstlerische Schwierigkeiten und der Lösung rein künstlerischer Aufgaben verbunden sind, dieses Leben erstreckt sich über die ersten siebzig Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Nachdem er zahlreiche Werke in Marmor für den Dom und den Glockenturm von Florenz ausgeführt, die ihn in die vorderste Reihe der Bildhauer seiner Zeit rücken, erwacht in ihm der Wunsch, das Wesen dieser Bildnerkunst auf ein bescheidneres Material zu übertragen, die Gesetze feinster Ausdrucksfähigkeit im Flachrelief mit der mehr hausbackenen Kunst der Töpferei zu verbinden, alle diese hohen Eigenschaften auf die einfachsten Dinge zu übertragen, um das tägliche häusliche Leben zu schmücken und zu veredeln. In

diesem Bestreben liegt ein eigentümliches Kennzeichen der Lebensanschauung des damaligen Florenz, für das, was unter der leichtfertigen Eitelkeit und Launenhaftigkeit verborgen lag: eine gewisse altväterische Einfachheit und Ernsthaftigkeit. Man war noch nicht auf den Gedanken gekommen, dass das, was in die Kirche passte, für die eigene Wohnung weniger würdig sei.

Luca's neue Arbeiten wurden zuerst in gewöhnlicher weißer Töpferware hergestellt, als eine bloße ziemlich rohe Nachahmung des kostbaren, mühsam behauenen Marmors, die man in wenigen Stunden fertig machen konnte. Doch auf diesem bescheidenen Versuchsfelde fand er den Pfad zu frischen Erfolgen, zu freier künstlerischer Gestaltung. Die berühmte orientalische Töpferei mit ihren fremdartigen glänzenden Farben — künstliche Farben, die nicht im natürlichen Stein hergestellt werden konnten — vermischte sich in seiner Erinnerung mit der alten römischen Thonware aus der näheren Umgebung. Die kleinen roten korallenähnlichen Krüge von Arezzo, welche in der Gegend von Zeit zu Zeit ausgegraben werden, sind noch heute berühmt. Diese hellen Farben erregten die Einbildungskraft des Künstlers. ‚Er suchte immer nach etwas anderm', berichtet sein Biograph, und anstatt seine Gestalten aus

gebackenem Thon einfach weiß zu machen, fügte er die weitere Erfindung der Farbe hinzu, zum Staunen und Entzücken aller, die sie sahen. *Cosa singolare, e molto utile per la state!* — ein seltsames Ding und sehr passend für die Sommerzeit, voll Kühle und Ruhe für Hand und Auge. Luca liebte die Formen verschiedenartiger Früchte und verarbeitete sie zu allerhand merkwürdigen Umrahmungen und Kranzgewinden, indem er ihnen die natürlichen Farben gab, nur ein wenig gedämpfter und bleicher als in Wirklichkeit. Doch bei seinen feinsten Terra-Cottas führt er nie Farbe in die Fleischbehandlung ein, sondern bleibt gewöhnlich bei blau und weiß: in den Farben der Jungfrau Maria.

Ich sagte, dass die Werke des Luca della Robbia in ungewöhnlichem Maße das Merkmal der sämtlichen Werkmeister seiner Schule an sich tragen, ein Merkmal, welches, obwohl wir wenig Bestimmtes über ihre äußeren Schicksale wissen, uns diese Werkmeister doch sehr nahe bringt. Es ist der Stempel einer persönlichen Eigenart, einer tiefen Ausdrucksfähigkeit, das, was die Franzosen *intimité* nennen, der feinste Begriff der Ursprünglichkeit, das Siegel von eines Menschen tiefster Auffassung, Stimmung und Wesenheit. Es ist das, was wir Seelenausdruck nennen, aber bis

in die höchsten und feinsten Verästelungen hinein getragen. Diese Eigenschaft ist etwas Seltenes in der Dichtung, noch seltener in der bildenden Kunst, am seltensten in der abstrakten Kunst der Bildhauerei; dennoch ist sie im Grunde genommen vielleicht diejenige Eigenschaft, welche allen Werken der Einbildung ebenso wie der ethischen Vorstellungskraft ihren letzten und einzigsten Wert verleiht. Und weil eben die Werke der Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts diese Eigenschaft in unverkennbarer Weise besitzen, darum haben wir solches Verlangen danach, alles zu wissen, was wir von ihnen erfahren können, um uns das Geheimnis ihres Zaubers zu erklären.

DIE DICHTUNG DES MICHELANGELO

Bei der Beurteilung Michelangelos wird manchmal die Ansicht vertreten, dass das einzige Merkmal seines Genius eine erstaunliche Kraft sei, verbunden mit einer Hinneigung zum Absonderlichen und Fremdartigen, wie das bei einer außerordentlichen Stärke der Vorstellungsfähigkeit stets der Fall ist. Etwas Außergewöhnliches, Fremdartiges — etwas vom Blühen der Aloë — liegt in der That im Wesen aller echten Kunstwerke. Sie müssen uns überraschen und erregen. Aber sie sollen uns auch erfreuen und bezaubern; ihre Seltsamkeit muss süß sein, eine liebliche Überraschung. Für die echten Bewunderer Michelangelos besteht nun auch darin das wahre Wesen des Michelangelesken: Lieblichkeit und Kraft, eine angenehme Überraschung, eine machtvolle Darstellung, welche jeden Augenblick die Schranken der schönen Form durchbrechen zu wollen scheint, während sie Strich um Strich sich wieder zu einer Lieblichkeit durchringt, die für gewöhnlich nur in den einfachsten

natürlichen Dingen zu finden ist — *ex forti dulcedo.*

Auf diese Weise fasst er in sich alles das zusammen, was das Wesen der mittelalterlichen Kunst ausmacht, zum Unterschied von der klassischen Kunst: eine krampfhafte Leidenschaft, welche in niederen Händen zum bloß Ungeheuerlichen und Abstoßenden wird, indessen auch noch bei den anmutigsten Erzeugnissen als etwas unterdrückt Gewaltsames oder Groteskes empfunden werden mag. Doch diejenigen, welche diese Anmut oder Lieblichkeit bei Michelangelo fühlen, möchten im ersten Augenblick kaum sagen können, worin diese Eigenschaft genau zu suchen sei. Männer von erfindungsreichem Gemüt — Victor Hugo zum Beispiel, bei dem wie bei Michelangelo die meisten Menschen durch seine Kraft angezogen oder abgestoßen werden, während die wenigsten seine Lieblichkeit verstehen — haben bisweilen Schilderungen von nur moralischer oder geistiger Größe aber ohne eigenen ästhetischen Reiz dadurch gemildert, dass sie einen zufälligen Kontrast, ein reizvolles Beiwerk einführten, wie den Schmetterling, der sich auf die blutbefleckte Barrikade niederlässt (in ‚Les Miserables'), oder jene Seevögel, welche sich von der ungeheuerlichen Gestalt des Gilliatt nicht fürchten, weil sie ihn für etwas Wildes und

ganz Natürliches ansehen (in den ‚Travailleurs de la Mer'). Doch der herbe Genius Michelangelos will seine Lieblichkeit nicht von derartigen, bloß nebensächlichen Dingen abhängig machen. Die Welt der Wirklichkeiten ist für ihn kaum vorhanden. ‚Wenn man von ihm spricht, sagt Herman Grimm, verschwinden Wälder und Wolken, Meere und Berge, und nur was vom Menschengeist gebildet wird, bleibt übrig', und führt dann ein paar Bemerkungen aus einem Brief Michelangelos an Vasari an, als den einzigen Rest von Naturgefühl, der ihm geblieben sei. Er hat keine Blumen gezeichnet wie die, womit Leonardo seine finstersten Felsen ziert; keine Randleisten wie die aus Flügeln und Flammen, mit denen Blake seine merkwürdigsten Einfälle umrahmt; keine Waldlandschaften, wie sie Titian als Hintergrund verwendet, sondern nur nackte Felsen und ebenso nackte unbestimmte Pflanzenformen, gleichsam wie aus einer Welt vor der Schöpfung der ersten fünf Tage!

Außer der für einen Künstler wie ihn ziemlich schwachen Erschaffung des Lichtes, hat er aus der ganzen Schöpfungsgeschichte nur die Erschaffung des ersten Menschenpaares gemalt. Es gehört zu der besonderen Eigenart seines Genius, sich fast ausschließlich mit der Erschaffung des Menschen zu befassen.

Für ihn ist sie nicht wie in der biblischen Geschichte die letzte und krönende That einer Reihenfolge von Entwickelungen, sondern die erste und einzige That, die Erzeugung des Lebens selbst in seiner höchsten Form, unmittelbar aus freier Hand in den kalten leblosen Stein. Bei ihm hat der Beginn des Lebens alle Kennzeichen der Auferstehung an sich: wie die Wiedergewinnung von Gesundheit und Lebenssehnsucht, mit ihrer ganzen Fülle von Dankgefühl und Beredsamkeit. Schön wie die jungen Männer der Elgin Marbles, ist der Adam der Sixtinischen Kapelle doch wieder grundverschieden von ihnen durch den gänzlichen Mangel jenes vollendeten Gleichgewichts, welches so unübertrefflich das Bewußtsein eines selbstgenügsamen, unabhängigen Seins verkörpert. In dieser schlaffen Gestalt des ersten Menschen liegt etwas Rauhes und Satyrhaftes, etwas mit der Bergwand verwandtes, auf der er hingestreckt liegt. Sein ganzer Körper ist von einem Gefühl der Erwartung und reinen Empfänglichkeit eingenommen; er hat kaum die Kraft, seinen Finger zu heben, um den Finger des Schöpfers zu berühren — ein bloßes Berühren der Fingerspitzen würde schon genügen.

Dieses Erschaffen des Lebens, welches jedesmal als Erlösung und Erholung und stets in scharfem Gegensatz zu der rohbehauenen Masse

erscheint, aus der es entfacht wird, bildet in verschiedenartigster Weise das Leitmotiv seiner Werke, ob ihr unmittelbarer Gegenstand nun heidnischer oder christlicher, legendenhafter oder sinnbildlicher Art ist. Das erscheint um so bemerkenswerter, als zum mindesten die Hälfte seiner Werke für Grabdenkmäler bestimmt war, für das Grabmal des Julius und die Grabmäler der Medici. Nicht das Jüngste Gericht sondern die Auferstehung ist der wahre Kern seiner letzten Arbeit in der Sixtinischen Kapelle; und sein heidnisches Lieblingsmotiv ist die Legende der Leda: die Lebenslust, gezeugt aus dem Ei eines Vogels.

Wie ich bereits hervorhob, erreicht er den verklärten Ausdruck, den die Hellenen durch ein fein abgewogenes System der Ausscheidung alles Zufälligen, die frühitalienischen Bildhauer durch das flache Relief erzielten, nur durch einen Zustand der Fast-Vollendung, welcher sicher nicht immer unbeabsichtigt ist, und den, glaube ich, wohl niemand bedauert, weil er es dem Beschauer überlässt, die halb hervorbrechende Form ganz zu vervollständigen. Und wie seine Menschen etwas von dem unbehauenen Stein an sich haben, so haben bei ihm auch die Felsen selbst ein eigenes Leben, als wolle er gleichsam die Richtigkeit der Ausdrucksweise altflorentinischer Urkunden bewei-

sen, welche einen Bildhauer als einen ‚Meister des lebendigen Steins' bezeichnen. Seine Bergklüfte brauchen nur ihren Staub und Schutt abzuschütteln, um sich zu erheben und aufrecht dazustehen. Er liebte förmlich die Steinbrüche von Carrara, jene seltsamen grauen Wände, die sogar bei heller Mittagszeit in der ganzen Gegend wo sie sichtbar sind etwas von der Feierlichkeit eines stillen Abends verbreiten. Hier wanderte Michelangelo manchmal monatelang umher, bis schließlich ihre bleichen aschgrauen Farbenschatten in seine eigene Malerei übergingen; und an der Krone auf des jungen Davids Haupt ist noch ein Stückchen unbehauenen Steins geblieben, als ob dies Stück als das einzige Verbindungsglied mit dem Orte, woher es stammt, unberührt bleiben sollte.

In dieser durchdringenden Belebung liegt das Geheimnis seiner Lieblichkeit. Er giebt uns keine reizenden Dinge aus der Natur, wie Leonardo oder Titian, sondern nur die kalten, schattenhaften Umrisse von Felsen und Bäumen; keine prächtigen Gewänder oder anmutigen Gebärden, sondern nur die herben Wahrheiten der Menschennatur: ‚schlichte Menschen, die kein Gold auf ihren Gewändern tragen', erwiderte er in seiner barschen Weise auf eine unzufrieden krittelnde Bemerkung von Julius dem Zweiten. Aber er erweckt jenes durch-

dringende Lebensgefühl, welches uns mit der ganzen warmen Fülle der Schöpfung verbindet und so auch in Gedanken einen ganzen Schwarm von Vögeln und Blüten und Insekten hervorzaubert. Der fruchtbare Bruthauch des Lebens ist da: jeden Augenblick kann sich der Sommer entfalten.

Er wurde geboren bei einem kurzen Aufenthalt auf einer mitternächtlichen Reise im Monat März in der Nähe von Arezzo, wo die dünne klare Luft, wie man damals meinte, günstig für die Geburt von Kindern mit großen Gaben sei. Er stammte aus einem Geschlecht ernster und ehrwürdiger Männer, welche Verwandtschaftsansprüche mit der Familie der Canossa erhoben, auch wohl etwas kaiserliches Blut in ihren Adern hatten und seit Generationen Ehrenämter in der Regierung von Florenz bekleideten. Seine Mutter, ein Mädchen von neunzehn Jahren, übergab ihn der Pflege einer Amme in einem Landhaus zwischen den Hügeln von Settignano, wo jeder zweite Bewohner ein Arbeiter in den Marmorbrüchen ist. So ward der Knabe früh schon mit den Vorarbeiten der Bildhauerkunst vertraut. Daran schloss sich dann der Einfluss des lieblichsten und anmutigsten Meisters, den Florenz bis dahin gesehen: Domenico Ghirlandajo. Mit fünfzehn Jahren arbeitete er schon unter den Alter-

tümern im Garten der Medici, kopierte und restorierte die Antiken und gewann das herablassende Wohlwollen des großen Lorenzo. Er verstand es auch, starken Haß zu erregen. Damals erhielt er in einem Streit mit einem Arbeitsgenossen jenen Schlag, der ihm das Nasenbein zertrümmerte und ihn so für immer der äußeren Schönheit beraubte. Durch einen Zufall gelangte er zum eingehenden Studium jener Werke der frühitalienischen Bildhauer, welche ihn zu manchen seiner großartigsten Schöpfungen anregten, in denen eine so tiefe Spur ihrer lieblichen Schönheit erkennbar ist.

Er glaubte an Träume und Vorbedeutungen. Einer seiner Freunde träumte zweimal, dass der damals kürzlich verstorbene Lorenzo ihm in grauen und bestaubten Kleidern erschienen sei. Für Michelangelo schien dieser Traum die Unruhen zu verkünden, welche später wirklich kamen; und er verließ Florenz mit jener plötzlichen Entschlossenheit, welche alle seine Bewegungen kennzeichnet. Bei dieser Gelegenheit kam er auch durch die Stadt Bologna, versäumte es aber, sich das kleine rote Wachssiegel zu verschaffen, welches jeder Fremde, der nach Bologna kam, auf dem Daumen seiner Hand tragen musste. Er hatte kein Geld um die übliche Buße zu entrichten und wäre ins Gefängnis geworfen worden, hätte nicht einer

der Richter sich für ihn verwendet. Er blieb ein ganzes Jahr hindurch im Hause dieses Mannes und zeigte sich für dessen Gastfreundschaft erkenntlich, indem er ihm aus seinen italienischen Lieblingsdichtern vorlas. Bologna mit seinen endlosen Säulengängen und seltsamen schiefen Türmen kann wohl niemals eine der schöneren Städte Italiens gewesen sein. Doch die Portale seiner weiträumigen unvollendeten Kirchen und die dunklen Heiligenschreine enthalten halb versteckt hinter Votivkerzen und Blumen einige der lieblichsten Werke der frühen toskanischen Bildhauer, Giovanni da Pisa und Jacopo della Quercia, Dinge so süß und berückend wie Blumen; und das Jahr, welches Michelangelo damit zubrachte diese Sachen zu kopieren, war kein verlorenes. Als er dann nach Florenz zurückkam, stellte er jenen einzig in seiner Art aufgefassten Bacchus aus, welcher nicht die trunkene Fröhlichkeit des Weingottes sondern seine schläfrige Selbstbeschaulichkeit zum Ausdruck bringt: die Fähigkeit zu tiefer Träumerei. Niemand hat jemals den Begriff des vergeistigten Schlafes und traumverklärten Gesichtes wahrer zum Ausdruck gebracht als Michelangelo.

Ein mächtiger Marmorblock hatte lange unter der Loggia des Orcagna gelegen, und mancher Bildhauer hatte sich schon in Gedanken damit

beschäftigt, auf welche Weise dieser berühmte Stein in ein Kunstwerk verwandelt werden könnte, wie der Diamant sozusagen ohne Verlust geschliffen werden müsste. Unter Michelangelos Händen entstand daraus der David, der bis vor kurzem auf der Eingangstreppe des Palazzo Vecchio stand, seither aber wieder an seinen alten Platz unter der Loggia zurückgebracht worden ist*. Michelangelo war jetzt dreißig Jahre alt und sein Ruf begründet. Drei große Werke füllten den übrigen Teil seines Lebens aus, drei oft unterbrochene Arbeiten, unter tausend Stockungen und Unschlüssigkeiten, Enttäuschungen und Kämpfen mit seinen Auftraggebern, mit seiner Familie, vielleicht am meisten mit sich selbst: Die Sixtinische Kapelle, das Mausoleum Julius des Zweiten und die Sakristei von San Lorenzo.

In der Lebensgeschichte Michelangelos brauchen wir die Kraft, welche so oft in Bitterkeit umschlägt, nicht weit zu suchen; ein verstimmter Ton klingt hindurch, welcher fast den Wohlklang der Musik zerstört. Er ‚behandelt den Papst, wie der König von Frankreich es nicht wagen würde'; er geht durch die Straßen Roms wie ein Scharfrichter, sagt Rafael von ihm. Einmal scheint er sich eingeschlossen zu haben in der Absicht, sich zu Tode zu

* Jetzt in der Accademia delle belle arti.

hungern. Indem wir sein Leben verfolgen mit seinen harten, unversöhnlichen und maßlosen Gegensätzen und Zwischenfällen, kommt uns wieder und wieder der Gedanke, dass er einer von denen war, welche, nach Dantes Strafurteil, zu leiden hatten, ‚weil sie in eigenwilliger Traurigkeit gelebt'. Selbst seine Zärtlichkeit und sein Mitleid werden verbittert durch ihre Stärke. Welch ein leidenschaftliches Schluchzen in der geheimnisvollen Gestalt, die bei der Erschaffung Adams unterhalb des Mantels des Allmächtigen kauert, während Gott in den Falten seines Gewandes die Form der Dinge birgt, die da sein werden: das Weib und sein Geschlecht. Welch ein Gefühl des Unrechts in jenen zwei gefangenen Jünglingen, die das Brennen ihrer Ketten wie siedendes Wasser auf ihrem prachtvollen zarten Fleisch fühlen! Der Idealist, der mit Savonarola ein Reformator wurde und ein Republikaner, der die Befestigungsbauten von Florenz beaufsichtigte — das Nest, in dem er geboren, *il nido ove naqqu'io,* wie er einmal in einer zärtlichen Aufwallung es nennt — in dem letzten Kampf der Stadt um ihre Freiheit: dieser Mann war immer von dem Glauben durchdrungen, dass er kaiserliches Blut in seinen Adern habe und von dem Geschlecht der großen Mathilde*)

* Markgräfin von Toskana.

abstamme. In den Tiefen seines Wesens lag ein geheimer Quell von schmerzlicher Trauer und Empörung. Aus seiner Jugendzeit wissen wir wenig, aber alles scheint auf die Heftigkeit seiner Leidenschaften hinzudeuten. Hinter der platonischen Gemütsruhe seiner Sonnette schlummert ein geheimes Entzücken an fleischlicher Form und Farbe. Hier, aber noch häufiger in seinen Madrigalen, nimmt seine Sprache eine weniger abgeklärte Ausdrucksform von zärtlicher Zuneigung an, während einige derselben sogar eine reuevoll entsagende Stimmung bekunden, wie von einem Wanderer, der heimwärts zieht. Er, der so entschieden von der Vorherrschaft der unverhüllten menschlichen Gestalt im Reiche der Einbildungskraft sprach, ist wohl, wie wir annehmen dürfen, nicht zu allen Zeiten ein nur platonischer Liebhaber gewesen. Schwankend und eigenwillig mögen seine Neigungen gewesen sein. Sie litten wohl unter der Stärke seiner eigenen Natur und mögen auch manchmal gar keinen richtigen Wohlklang ergeben haben, so dass die schöne Ruhe und Ordnung seiner Tage ganz unterbrochen wurde: *per che amaro ogni mio dolce io senta.*

Doch sein Genius ist in Übereinstimmung mit sich selbst; und genau ebenso wie wir bei den Erzeugnissen seiner Kunst in den Grenzen ihrer ungeheuren Kraft und Spannung noch

süße Quellen lieblicher Weichheit finden, so giebt es auch in seiner eigenen Lebensgeschichte, bitter und einsam wie sie im gewöhnlichen Sinne war, doch ausgesuchte Blätter zwischen den Seiten eingeheftet; Blätter, die man leicht übersehen oder gedankenlos umwenden kann, die aber doch geeignet sind uns den hinterlassenen Eindruck des Ganzen zu versüßen.

Der Wert von Michelangelos Dichtungen liegt darin, dass sie uns dieses Ringen sehen und erkennen lassen, das Ringen einer starken Seele, die sich veredeln und schmücken will; das Ringen einer verzehrenden und zerstörenden Leidenschaft, die sich danach sehnt, so süß und schön und entsagend gedankenvoll zu werden, wie die des Dante.

Der eigentümliche, mehr zufällige und formlose Charakter seiner Dichtung bringt uns den ganzen Menschen, sein Gemüt und seine seelische Verfassung näher, als es jemals eine um des schriftstellerischen Ansehens willen verfasste Dichtung thun könnte. Seine Briefe erzählen uns wenig Wissenswertes über ihn selbst; es sind nur ein paar armselige Zänkereien über Geld und Aufträge darin zu finden. Ganz anders verhält es sich aber mit diesen Liedern und Sonnetten, die gelegentlich verfasst, manchmal nur auf den Rand seiner Skizzen geschrieben, eine aufwallende Empfindung oder einen

unvorbereiteten Gedanken festhalten sollten. In den letzten paar Jahren ist es erst möglich geworden diese Dichtungen wirklich eingehend zu durchforschen. Einige von den Sonnetten genossen freilich in der Handschrift bereits eine weite Verbreitung von Hand zu Hand und wurden schon bei Lebzeiten ihres Verfassers zum Gegenstande akademischer Abhandlungen gemacht. Sie wurden aber zum ersten Mal im Jahre 1623 zu einem Bande vereinigt von dem Großneffen Michelangelos, Michelangelo Buonaroti dem Jüngeren. Dieser hat manches ausgelassen, auch Teile der Sonnette neu geschrieben und mehrfach zwei oder drei Dichtungen in eine zusammengedrängt, so dass dabei jedesmal viel von der Kraft und Schärfe des Originals verloren ging. Sie blieben unbeachtet, von den Italienern selbst im verflossenen Jahrhundert vernachlässigt, infolge des überwiegenden Einflusses des französischen Geschmackes, welcher alle derartigen Erzeugnisse geringschätzte, wie er auch Dante verachtet und vernachlässigt hatte. ‚Sein Ruf wird immer zunehmen, weil er so wenig gelesen wird', sagt Voltaire von Dante. Im Jahre 1858 vermachte der Letzte der Buonaroti die Merkwürdigkeiten im Nachlass seiner Familie an den Gemeinderat von Florenz. Darunter befand sich ein kostbarer Band mit den selbstgeschriebenen Sonnetten.

Ein gelehrter Italiener, Signor Cesare Guasti, unterzog sich der Aufgabe, diese Originalhandschrift mit andern Manuskripten im Vatican und anderswo zu vergleichen und veröffentlichte dann 1863 eine echte Ausgabe von Michelangelos Gedichten, mit Randbemerkungen und Erläuterungen versehen.

Man hat diese Gedichte vielfach so aufgefasst, als wären sie lediglich Ausrufe des Schmerzes über die Hartherzigkeit der Vittoria Colonna. Wer sie aber so auffasst, vergisst, dass Michelangelo zwar Vittoria, diese ziemlich schattenhaft verschwommene Gestalt, bereits 1537 gesehen haben mochte, dass aber das vertraulichere Verhältnis zwischen ihnen erst um das Jahr 1542 begann, als Michelangelo nahe an Siebzig war. Auch konnte Vittoria selbst, eine eifrige Neukatholikin, damals wohl kaum mehr eine große Leidenschaft entfacht haben. Sie hatte sich der Witwenschaft für immer geweiht, seitdem ihr vor siebzehn Jahren die Trauerbotschaft überbracht worden war, dass ihr Gemahl, der jugendliche Fürst von Pescara, an seinen in der Schlacht von Pavia erhaltenen Wunden gestorben sei. In einem Zwiegespräch, welches der Maler Francesco d'Ollanda aufgezeichnet hat, sehen wir beide zusammen eines Sonntagnachmittags in einer leeren Kirche in Rom, wie sie die Eigentümlichkeiten verschiedener Kunst-

schulen besprechen, noch eifriger aber die Schriften des Sanct Paulus: sie folgen schon den Pfaden und suchen die sonnenscheinlosen letzten Freuden müder Menschen, deren Halt an äußeren Dingen mählich nachlässt. In einem noch vorhandenen Briefe bedauert er, ihr auf der Totenbahre nur die Hände geküsst zu haben. Er hatte sich vorgenommen, ein Kruzifix für ihren Gebrauch anzufertigen; zwei dazu wahrscheinlich vorbereitende Handzeichnungen befinden sich jetzt in Oxford. Aus Andeutungen in den Sonnetten können wir schließen, dass, als sie sich zum ersten Mal näherten, er innerlich darüber nachgegrübelt hatte, ob diese letzte Leidenschaft die am meisten verhärtende und verwüstende von allen sein würde — *un dolce amaro, un si e no mi muovi;* ist es ein fleischliches Verlangen, oder *del suo prestino stato* (Platos vorgeburtlicher Seelenzustand) *il raggio ardente?* Die ältere konventionelle Kritik, die sich mit dem Text von 1623 beschäftigte, hatte leichthin angenommen, alle oder beinah alle diese Sonnette seien an Vittoria gerichtet gewesen. Signor Guasti dagegen fand nur vier, höchstens fünf, welche mit zweifelloser Sicherheit als solche angenommen werden dürfen. Allerdings findet auch er die Annahme wohlbegründet, dass die Mehrzahl derselben zwischen 1542 und 1547

entstanden sei. So dürfen wir denn diesen Gedichtband als den Ruhepunkt in Michelangelos Lebenslauf betrachten. Wir wissen wie Goethe sich von der Bedrängnis allzustark auf ihn einstürmender Gefühle dadurch befreite, dass er sie niederschrieb; und für Michelangelo bedeutete das Aufschreiben seiner leidenschaftlichen Gedanken in Form von Sonnetten auch wohl, dass er in gewissem Grade schon die Herrschaft über sie erlangt hatte und sie auf seine Weise auszulegen vermochte:

La vita del mia amor non è il cor mio,
Ch'amor, di quel ch'io t'amo, è senza core.

Gerade weil Vittoria keine große Leidenschaft mehr entfachte, erscheint der Platz in seinem Leben, wo sie herrscht, so seltsam verklärt. Der Geist der Sonnette geht verloren, wenn wir sie aus der traumhaften Atmosphäre herausnehmen, in welcher die Menschen die Dinge so sehen, wie sie sie wünschen, weil die Wirkung aller äußeren Dinge auf sie bereits schwächer und nebelhafter geworden ist. Die vorherrschende Stimmung darin ist eine nachdenkliche und sanfte Verklärung. Der Ton der Klage ist zwar auch vorhanden, aber nur noch als eine Art Bodensatz, eine Spur von belebendem Stahlgehalt in der Springquelle, die wie ein klarer Quickborn aus einem heimlichen Zauberkreise seines Lebens hervorsprudelt.

Dieser sanft verzauberte Kreis in seinem Leben, ohne welchen seine ungeheure Kraft unausgeglichen geblieben wäre, entzieht Michelangelo der Verurteilung Dantes als zu denen gehörig, die da in eigenwilliger Traurigkeit gelebt; ein deutlicher Zeitabschnitt, der abgeschlossen wird mit dem Jahre 1547, dem Todesjahr Vittorias. Hier wird sein lebenslanges Bemühen endlich verwirklicht: nämlich das Streben, seine ungestümen Empfindungen in das Gebiet der idealen Anschauung hinüber zu retten; und die Bedeutung Vittorias liegt darin, dass sie für ihn das Weib verkörpert, welches ihn sogar in der Enttäuschung und Entsagung noch zu bezaubern und zu beglücken vermag.

In diesem Streben, das Leben zu verklären und zu beruhigen, indem man seine ungestümen Empfindungen auf das Gebiet des Idealen überträgt, gab es zwei große traditionelle Typen, denen die Italiener des sechzehnten Jahrhunderts sich anschließen konnten. Einmal Dante, dessen kleines Büchlein der *Vita nuova* bald als Muster einer verklärten Liebe galt, welches von den späteren Nachfolgern Petrarcas etwas schwächlich fortgebildet wurde; dann aber auch, nach der Herausgabe von des Marsilio Ficino lateinischer Übersetzung Platos, die platonische Überlieferung. Dantes Glaube an die Auferstehung des Leibes, durch den Beatrice für

ihn selbst im Himmel keinen Schimmer ihres Fleischtons oder auch nur ihrer Gewandfalten verloren hat, und andererseits der Traum Platos von der Wanderung der Seele durch verschiedene Lebensstufen und Formen, mit ihrer leidenschaftlichen Hast, überhaupt baldmöglichst dem Kerker des Körpers ganz zu entfliehen: diese beiden Anschauungen sind für alle Zwecke künstlerischer oder poetischer Vorstellung einander vollkommen entgegengesetzt; und es ist die platonische eher als die Dante'sche Auffassung, welche Michelangelos Versen ihre Form gegeben hat. In mancher Hinsicht kann Dantes Liebe zu Beatrice der des Michelangelo zu Vittoria Colonna kaum verwandt gewesen sein. Dante liebt in früher Jugend: Beatrice ist ein Kind mit der unbestimmten, traumverlorenen Sehnsucht eines Kindes, ohne jede Spur von Berührung und Einwirkung des äußeren Lebens, beinah ganz ausdruckslos. Vittoria dagegen ist eine fast schon lebensmüde Frau in vorgerückten Jahren, von tiefen Geistesgaben. Dantes Erzählung ist wie ein Stück Teppichmuster, mit lieblichen Figuren ausgelegt; in Michelangelos Gedichten sind Frost und Feuer fast die einzigen Sinnbilder: die läuternde Lohe des Goldschmiedes; ein oder zwei Mal auch der Phoenix; Eis, das über dem Feuer schmilzt; Feuer, aus dem Felsen geschlagen, den es

später verzehrt. Mit Ausnahme einer undeutlichen Anspielung auf eine Reise, fehlt fast alles Thatsächliche. Doch da ist viel von der glänzenden und unfehlbaren Geschicklichkeit, womit er schon einstmals als Knabe dem Kopf eines Fauns einen alten Ausdruck gab, indem er ihm aus dem Unterkiefer mit einem einzigen Hammerschlag einen Zahn ausschlug. Für Dante wird alles, was durch Hand und Auge in die Erscheinung tritt, im Sinne des frommen und gläubigen Materialismus des Mittelalters geheiligt. Michelangelo drängt immerfort von der äußeren Schönheit — *il bel del fuor che agli occhi piace* — zur Erkenntnis der unsichtbaren Schönheit hinüber — *trascenda nella forma universale* — jener entkörperten Schönheit, von der die Platoniker philosophieren. Dies macht bei ihm auch den Eindruck von etwas Schwankendem, Unstetem, wie von einem heimlosen, klagenden Geist, der beinah hellseherisch durch das weiche, vergängliche Fleisch hindurchblickt. Er erklärt die Liebe auf den ersten Blick mit einem früheren Dasein im Sinne Platos — *la dove io t'amai prima.*

Und dennoch giebt es manche Punkte, in denen er wirklich Dante ähnelt und diesem ursprünglichen Vorbilde sehr nahe kommt, näher noch als jene späteren und schwächeren Nachfolger des Petrarch. Er lernt von Dante eher

als von Plato, dass für Liebende das Schweigen im Gewähren — *ove gran desir gran copia affrena,* ein weniger beglückender Zustand ist als das sehnsüchtige Leid voller Hoffnung — *una miseria di speranza piena.* Er erinnert an ihn bei der Wiederholung der Worte *gentile* und *cortesia,* in der Personifikation des Liebesgottes, in der Neigung, sich eingehend mit der physischen Einwirkung eines geliebten Wesens auf Blut und Herz zu beschäftigen. Vor allem ähnelt er Dante in der Wärme und Stärke seiner politischen Äußerungen. Denn in der Schilderung der ‚Dame' einer seiner edelsten Sonnette sollte von Anfang an die Stadt Florenz verstanden sein, und er versichert, dass im Himmel alles eingeschlafen sein müsse, wenn sie, die ‚von engelhafter Gestalt' für tausend Liebende geschaffen ward, von einem Einzigen in Besitz genommen würde, von irgend einem Piero oder Alessandro de' Medici. Einmal über das andere führt er die Liebe und den Tod zugleich ein, im Gespräch über ihn; denn gleich Dante und den anderen edlen Geistern Italiens, ist er vielfach von Gedanken an das Grab erfüllt, und seine wahre Herrin ist der Tod: der Tod zuerst als der schlimmste Kummer und die tiefste Erniedrigung, mit einem Klumpen Erde in seinem Schädel als Gehirn; hernach aber als die höchste Auszeich-

nung, als die Loslösung von niederen Bedürfnissen, während die hässlichen Flecken des Lebens und Thuns schnell verblassen.

Etliche von denen, welchen die Liebe der Götter zu teil wird, sterben jung. Dieser Mann, eben weil die Götter ihn liebten, blieb am Leben bis in das höchste patriarchische Alter hinein, bis sein Alleredelstes, das so lange Zeit zum Entwickeln und Durchklären bedurfte, endlich geläutert war. Aus der Stärke die Lieblichkeit: *ex forti dulcedo.* Die Welt um ihn her hatte sich verändert. Der Neukatholizismus, die Gegenreformation, war an Stelle der Renaissance getreten. Die Kraft der römischen Kirche war umgewandelt: in der weiträumigen Weltkathedrale, die seine Kunst für sie hatte errichten helfen, erschien sie wie neu erstarkt. Einige von den ersten Mitgliedern des großen Betstuhls (‚Oratorio') gehörten zu seinem engeren Verkehr. Aber es waren Männer, so verschieden wie möglich von Lorenzo de' Medici oder auch von der Art eines Savonarola. Der kunstfeindliche Standpunkt der Reformation ist oft behauptet und beklagt worden; noch weit ausgesprochener war dieser antikünstlerische Standpunkt bei der Gegenreformation.

Die römische Kirche war in ihrer rückläufigen Bewegung in das alte Flussbett einer

gefrorenen Orthodoxie wieder eingemündet. Michelangelo konnte diese Wandlung nicht mitmachen und so wurde er der Kirche mehr und mehr entfremdet. In früheren Tagen, als die Glaubensfragen noch etwas Flüssiges und Bewegliches waren, hätte er vielleicht an dem Streite teilnehmen können, etwa im Sinne Savonarolas für die Vergeistigung der päpstlichen Macht und Oberhoheit, oder für die Übereinstimmung und Verschmelzung der Träume Platos und Homers mit den Lehren Christi, wie Pico della Mirandola. Doch die Dinge hatten inzwischen ihren Weg weiter verfolgt und solche Vergleiche und Anpassungsversuche waren nicht mehr zeitgemäß. Was ihn selbst und seine metaphysischen Anschauungen betraf, so hatte er sich längst das erhabene Ideal zu eigen gemacht, welches sich jenseits vom Hetzkampf und Hader der widerstreitenden Glaubensbekenntnisse als das Besitztum der edelsten Seelen herausgebildet hat. Und nun begann er jenen beruhigenden Einfluss zu spüren, den seit jener Zeit die römische Kirche so häufig auf solche Geister ausgeübt hat, die zu unabhängig waren, um ihr unterthan zu sein, die aber in die nächste Nähe ihres Wirkungskreises rückten: beruhigt und getröstet wie ein Wanderer, der für einen Abend in einer fremden Stadt Unterkunft findet,

sich an ihrem stattlichen Anblicke erfreut und an dem Gedanken ihrer wechselnden Geschicke, eben darum, weil diese Geschicke ihn im Grunde so wenig angehen. So verweilt er noch, ein *revenant*, wie die Franzosen sagen, ein Geist aus einer anderen Zeit in einer Welt, die zu grob ist, um seine schon verklärte Empfindungsweise allzudeutlich zu berühren: träumend und hindämmernd inmitten einer verbrauchten Gesellschaft, welche theatralisch in ihrem Leben, theatralisch in ihrer Kunst, ja theatralisch sogar in ihrer Andacht geworden war. Er denkt über die ursprüngliche Gestalt des Menschen nach, über den Tagesanbruch der Weltgeschichte, über die Sinnbilder, unter denen jene ursprüngliche Welt die geistigen Kräfte aufgefasst hatte.

Ich habe bei dem Gedanken an Michelangelo als Nachzügler über seine Zeit hinaus in einer ihm entfremdeten Umgebung deshalb länger verweilt, weil, wenn wir den eigentümlichen Reiz seines Wesens wirklich verstehen und unterscheiden wollen, wir ihm nicht durch seine Nachfolger sondern durch seine Vorläufer näher kommen müssen; nicht durch die Marmorbilder von Sanct Peter, vielmehr durch die Werke der Bildhauer des fünfzehnten Jahrhunderts über den Grabmälern und Altären von Toskana. Er ist der Letzte der älteren

Florentiner, denen die eigentümliche Empfindung aus dem Florenz des Dante und Giotto noch als Erbschaft hinterlassen worden war. Er ist der vollendete Vertreter für die Gestalt, welche diese Empfindung im fünfzehnten Jahrhundert annahm, bei Männern wie Luca Signorelli und Mino da Fiesole. Bis zu ihm hinauf ist die Überlieferung in stetem Steigen, die Entfaltung zu immer klareren und reiferen Ausdrucksformen ungehemmt. Doch seine ausgesprochenen Anhänger und Nachtreter gingen dieses seines eigensten Geistes verlustig; sie lieben nur seine Kraft, nicht seine ernste, gehaltene Anmut. Theatermache ist ihr Hauptmerkmal, eine Eigenschaft ebenso unvereinbar mit Michelangelos Wesen wie mit Mino oder Luca Signorelli, bei denen alles ernsthaft, ungekünstelt und leidenschaftlich gefühlt ist.

Diese aus der älteren florentinischen Schule überlieferte Anschauung tritt bei Michelangelo nirgends so deutlich hervor wie in seiner Darstellung der Schöpfung. Die Erschaffung des Menschen war der Wundertraum, der den Geist des Mittelalters fortwährend erfüllte, und die frühen italienischen Bildhauer hatten durch hundert verschiedenartige Schnitzereien an Kapitellen und Kirchenthüren diesem Traume hundert halbverschleierte Deutungen gegeben. Wie bei so manchen mittelalterlichen Vor-

stellungskreisen hatte auch dieser zuletzt einen von Künstler zu Künstler mit geringen Abweichungen überlieferten, mehr konventionellen Charakter angenommen, bis er schließlich ein fast abstraktes, selbständiges Dasein führte. Für den Geist des Mittelalters ist es bezeichnend, bildlichen Darstellungen auf solche Weise ein selbständiges traditionelles Leben zu geben, wie beispielsweise einem Legendenstoff (Tristan oder Tannhäuser) oder auch nur dem Gedankeninhalt eines Buches (wie die Nachfolge Christi), so dass kein einzelner Mitarbeiter alleinigen Anspruch darauf erheben konnte. Die Legende hatte wieder ihre eigene Legende, ihre persönliche Lebensgeschichte. Michelangelos mittelalterlich überlieferte Anschauung zeigt sich nun eben darin, dass er den ursprünglichen Stoff aus der Überlieferung in den Mittelpunkt stellt und nur die letzte Durchbildung aus Eigenem hinzuschafft, durch seine Übertragung auf die Fresken der sixtinischen Kapelle.

Indessen gab es noch eine andere Tradition dieser frühen und feierlichen Florentiner, deren Erbe Michelangelo wurde, indem er ihr die endgiltige Ausdrucksform verlieh: eine Tradition, welche in der Sakristei von San Lorenzo ihren Höhepunkt findet, wie die Tradition der Schöpfung in der Sixtinischen Kapelle. Von all den großen Florentinern ist es bekannt,

dass sie sich viel mit dem Gedanken an den Tod beschäftigten. *Outre-tombe!* ist der Refrain ihrer Gedanken, von Dante bis Savonarola. Ja selbst der lustige und leichtfertige Boccaccio verleiht seinen Erzählungen neuen Reiz und Schärfe, indem er sie einer Gesellschaft von jungen Leuten in den Mund legt, welche sich vor der Pestgefahr auf ein Landhaus in die Berge geflüchtet hatten. Diese überkommene Anschauung, dass der Gedanke an den Tod an sich etwas Veredelndes sei, ein Zeichen von Vornehmheit, erklärt in gewisser Hinsicht den feierlichen Ernst der Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts; und sie wurden noch darin bestärkt durch die wirklichen Schmerzen und Schrecknisse ihrer Zeit. Wie oft und auf welche Weise hatten sie das blühende Leben niederschlagen sehen in ihren Strassen und Häusern! La bella Simonetta stirbt früh und wird mit unbedecktem Antlitz zu Grabe getragen. Der junge Kardinal Jacopo di Portogallo stirbt während seines Aufenthaltes in Florenz — *insignis formâ fui et mirabili modestiâ* — wagt seine Grabschrift zu sagen. Antonio Rossellino muss sein Grabmal in der Kirche von San Miniato aushauen, mit sehr sorgfältiger Behandlung der schöngeformten Finger und Füße und des geistlichen Gewandes; Luca della Robbia schafft hier seine

zum Himmel weisenden reinsten Werke, so dass dieses Grabmal des jugendlichen und fürstlichen Prälaten das seltsamste und schönste an diesem seltsamen und schönen Orte ward. Nach der Hinrichtung der Pazzi-Verschwörer, hatte Botticelli ihre Bildnisse zu malen. Diese stille Vorliebe für ernste und traurige Gedanken hätte wohl in krankhaft groteske Vorstellungen ausarten können, wie es auch thatsächlich der Fall war in den düsteren Dörfern des Rheingebiets, in den übervölkerten Bezirken des mittelalterlichen Paris, und wie noch jetzt in manchen Alpenflecken: etwa in einen Totentanz oder in die grimmigen Grübeleien eines Dürer. Doch davor bewahrte die florentinischen Meister ihre hohe italienische Würde und Bildung, noch mehr aber ihre zarte, mitfühlende Schwermut. Sie mochten sich wohl oft über den leblosen Körper gebeugt haben, wenn die Leiche ausgelegt und Alles zu Ende war. Nach dem Tode, sagt man, verschwinden die kleineren, oberflächlicheren Züge; die Linien werden schlichter und erhabener und nur die Grundzüge bleiben sichtbar, in ruhiger Gelassenheit. So sahen sie wohl den Tod in seiner Hoheit, und indem sie ihn vielleicht in Gedanken noch einen Schritt weiter verfolgten, verweilten sie einen Augenblick an der Schwelle, wo auch diese Hoheit zer-

fallen muss; und da sie keinen neuen Leib mit Deutlichkeit zu erfassen vermochten, so hielten sie im rechten Augenblick inne und traten zurück mit einem Gefühle tiefen Mitleids.

Michelangelo bedeutet die Vollendung dieses ganzen Gefühlskreises, in erster Linie des Mitleids. Pietà, Mitleid, das Mitleid der Muttergottes mit dem toten Leibe Christi, verallgemeinert in das Mitleid aller Mütter mit allen gestorbenen Söhnen: die Grablegung, mit ihren „grausam harten Steinen", ist sein Lieblingsthema. Er hat es in vielerlei Gestalt behandelt und hinterlassen, in Skizzen, in halbfertigen Entwürfen, vollendeten und unvollendeten plastischen Gruppen, immer aber als etwas Hoffnungsloses, Lichtloses, ja fast heidnisch Trostloses: keine erhaben göttliche Trauer, sondern nur Mitleid und Schauer vor den steifen Gliedern und blutleeren Lippen. In Oxford ist eine Zeichnung, in welcher der tote Körper zwischen den Füßen der Mutter zur Erde geglitten ist, während seine Arme über ihre Knie ausgebreitet sind. Die Grabsteine in der Sakristei von San Lorenzo sind Gedenksteine nicht etwa für die edelsten und bedeutendsten Medizeer, sondern für Giuliano und Lorenzo den Jüngeren, beide bemerkenswert eigentlich nur wegen ihres ziemlich frühen Todes. Rein

menschliches Gefühl hat also das Mitleid hier geweckt. Die Bezeichnungen, welche gemeinhin den vier symbolischen Gestalten gegeben werden: Tag und Nacht, Dämmerung und Morgen, sind viel zu bestimmt begrenzt; denn diese Figuren stehen dem Gemüt und Geist ihres Urhebers weit näher, sind viel unmittelbarer sein eigener Gedankenausdruck als es bloße Sinnbilder jemals sein könnten. Sie vereinigen und verkörpern weniger durch feste Formen als durch leise Andeutungen — wie bei zarten Einflüsterungen durch Musik — alle jene schwankenden Vorstellungen, Zweifel, Ahnungen, welche durcheinander schweben, bestimmter und dann wieder schwächer werden sobald die Gedanken sich ernstlich mühen, den Zustand und die Umgebung eines entkörperten Geistes deutlich zu erfassen. Ich glaube, niemand würde in die Sakristei von San Lorenzo kommen um dort Trost zu suchen; Ernst, Erhabenheit, Feierlichkeit und Würde wohl, aber nicht Trost. Es ist ein Ort wo weder schauerliche noch tröstliche Gedanken herrschen, vielmehr eine tiefe schwermütige Ahnung. Hierin ist Michelangelo wiederum mehr Platos als Dantes Schüler. Dantes Glaube an die Unsterblichkeit ist streng und rechtgläubig, beinah wie der Glaube eines Kindes, welches fest davon überzeugt ist, dass wenn es nur laut genug ruft,

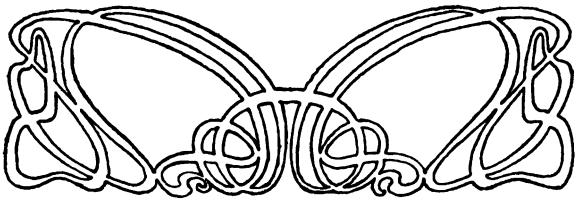
die Toten es hören müssen. Bei Michelangelo aber ist Reife, das Gemüt des erwachsenen Mannes, welcher ernste Dinge behutsam und leidenschaftslos behandelt. Was ihm noch an Hoffnung geblieben, beruht auf der Gewissheit des Nichtwissens: Unkenntnis des Menschen, Unkenntnis vom Wesen des Geistes, seinem Ursprung und seinen Möglichkeiten. Michelangelo weiß so wenig von der geistigen Welt, vom neuen Leibe und seinen Lebensgesetzen, dass er im Zweifel ist, ob die heilige Hostie nicht doch vielleicht der Leib Christi sein könnte. Er ist der Dichter dieses ganzen Empfindungsgebietes, ein Dichter, der noch heute lebhaft unsere innersten Gedanken fesselt: stumme Fragen über den Verfall nach dem Tode in die Formlosigkeit, welche dem Leben voranging; die Umwandlung, das Aufbäumen gegen diese Umwandlung; dann das mildernde, läuternde Aufwallen des Mitleids; endlich in weiter Ferne, unbestimmt und verschwommen aber nicht verschwommener als die bestimmtesten Vorstellungen der Menschen seit drei Jahrhunderten in diesem Gedankenkreis, der ihrem Herzen so nahe liegt: nur ein Lichtschein, ein unfassbarer äußerer Schimmer über den allzufesten oder zu formlosen Gesichtszügen; ein Traum, der in der Morgendämmerung vergeht, unsicher, ziellos, hilflos, schwach von

Gehör, Gedächtnis, Gefühl: ein Hauch, ein Flämmchen an der Thürschwelle, eine Feder im Winde.

Die Fähigkeiten der großen Meister der Kunst und Literatur, die Vereinigung ihrer Eigenschaften und die Gesetze, wodurch sie sich ausgleichen, stützen und ergänzen, bilden nicht ihr ausschließliches Eigentum, sondern es sind zumeist typische Erscheinungen und Offenbarungen von Ursachen, welche bestimmte ästhetische Wirkungen hervorrufen. Die alten Meister sind freilich einfacher, ihre Handschrift ist größer und darum leichter zu lesen als die Schriftzüge der seltsam verschnörkelten und verwirrten Sprache unseres modernen Geistes. Wenn wir aber erst einmal diese Schriftzeichen erkannt und das Gesetz ihres Zusammenhanges richtig gedeutet haben, dann haben wir auch einen Maßstab gewonnen, mit dessen Hilfe wir manchem verschieden beurteilten Genius, manchem noch nicht ‚klassifizierten' Talent und manchen kostbaren wenn auch unvollkommenen Werken der Kunst ihren richtigen Platz anzuweisen vermögen. So verhält es sich auch mit der Mischung der Bestandteile in Michelangelos Wesen. Diese merkwürdige Verbindung von herber Kraft und weicher Lieblichkeit findet sich nicht bei denen, die seine Jünger und Anhänger zu sein vorgaben; aber sie findet

sich bei vielen, die vor ihm schafften, und auch in vielen anderen, bis in unsere Zeit hinein, bei William Blake, zum Beispiel, und Victor Hugo: Männer, die freilich unbewusst, doch seine echten Söhne sind, und die uns helfen, ihn zu verstehen, wie er seinerseits ihr Wesen für uns erklären und rechtfertigen kann.

Vielleicht liegt darin der Hauptwert des Studiums der alten Meister.



LEONARDO DA VINCI

Homo minister et interpres naturae

In Vasaris Leben des Leonardo da Vinci, wie es jetzt vorliegt, finden wir einige Abweichungen von der ersten Ausgabe. Dort nämlich galt der Maler, der die äußere Erscheinung Jesu Christi für nachfolgende Jahrhunderte festgesetzt und allgemeingültig verkörpert hatte, für einen kühnen Denker und Forscher, der vom Glauben anderer Menschen wenig hielt und die Philosophie über das Christentum stellte. Aussprüche von ihm, welche diese Ansicht in scharfer, unzweideutiger Weise bestätigen, sind uns freilich nirgends überliefert; sie würden auch kaum mit einem Genius im Einklang stehen, dessen besonderes Kennzeichen darin besteht, sich mit Vorliebe in eine unendlich feine und anmutige Mystik zu verlieren. Die besagte ‚Verdächtigung' war übrigens nichts weiter als jenes uralte Massenvorurteil gegen Einen, der seinen eigenen Gedanken nachgeht und eine hohe Gleich-

gültigkeit oder Unduldsamkeit gegen allgemeingültige Formen bekundet.

In der zweiten Ausgabe wurde nun das Ebenbild Leonardos etwas matter und konventioneller wiedergegeben; aber immer noch scheint etwas Geheimnisvolles über seinen Werken zu schweben, etwas unlösbar Rätselhaftes, weit über das Maß großer Künstler Hinausreichendes, wodurch er uns fesselt, vielleicht etwas zurückstößt. Sein Lebensgang ist reich an plötzlichen Ausbrüchen, aber mit häufigeren Unterbrechungen, während er fast garnicht oder nur abseits von seinem Hauptgebiet arbeitet. Durch merkwürdige Umstände wurden die Werke, welche seinen allgemeinen Ruf begründeten, frühzeitig vernichtet, wie z. B. die Schlacht um die Fahne; oder sie sind mit der Arbeit minderwertiger Hände vermengt, wie das Abendmahl. Sein Schönheitstypus ist so fremdartig, dass er uns mehr fesselt als entzückt und auch stärker als der irgend eines andern Künstlers einen eigenen Gedankengang, eine innere Weltanschauung wiederzuspiegeln scheint. Seine Zeitgenossen hatten ihn in Verdacht, er sei im unerlaubten Besitz eines verborgenen Wissens. Nach der Ansicht Michelets und anderer nahm er schon manche moderne Ideen vorweg. Er spielt leichtfertig mit seiner Kraft, drängt seine Hauptwerke in die wenigen wirren Jahre seines späteren

Lebens; dennoch bleibt er stets so von seinem Genius besessen, dass er unerschüttert durch die schwersten tragischen Ereignisse hindurchgeht, die sein Vaterland und seine Freunde niederdrücken, wie jemand, der zufällig in geheimer Sendung auftritt.

Seine ‚Legende', wie die Franzosen sagen, bildet mit ihren ziemlich bekannten Anekdoten eine der glänzendsten Schilderungen Vasaris. Spätere Schriftsteller haben sie einfach abgeschrieben, bis sie von Carlo Amoretti im Jahre 1804 einer Kritik unterzogen wurde, welche kaum eine einzige von den Anekdoten und Zeitangaben unangezweifelt ließ. Die verschiedenen hierdurch aufgeworfenen Fragen wurden dann zum Gegenstand besonderer Einzeluntersuchung gemacht, so dass der eigentlichen Altertumsforschung in dieser Richtung wenig mehr zu thun übrig bleibt. Anderen obliegt noch die Herausgabe der dreizehn Bücher seines handschriftlichen Nachlasses, sowie die durch technische Prüfung festzustellende Unterscheidung zwischen dem, was in den ihm zugeschriebenen Werken wirklich von seiner Hand, und dem, was nur halb von ihm gemalt oder ganz die Arbeit seiner Schüler ist. Ein Liebhaber seltsamer Seelen vermag aber auch heute noch auf eigene Hand den Eindruck, den Leonardos Werke auf ihn ausüben, zu zergliedern, um

auf diesem Wege zu einer Erkenntnis der Hauptzüge seines Geistes zu gelangen. Die Legende, durch kritische Prüfung eingeschränkt oder erweitert, mag hin und wieder herangezogen werden, um die Ergebnisse dieser Analyse zu ergänzen und zu bekräftigen.

Sein Leben umfasst drei Hauptabschnitte, und zwar dreißig Jahre in Florenz, fast zwanzig Jahre in Mailand, dann neunzehn Jahre der Wanderschaft, bis er endlich zur Ruhe kommt unter dem Schutze Franz des Ersten im Schlosse von Clou. Der Makel unehelicher Geburt lastete auf ihm. Piero Antonio, sein Vater, entstammte einem edlen Florentiner Geschlecht, den Vinci aus dem Arnothal, und Leonardo, mit den rechtmäßigen Kindern des Hauses sorgfältig erzogen, war das Kind der Liebe seines noch jugendlichen Vaters und zeigte die kluge, kräftige Frühreife, die solchen Kindern oft eigen. Wir sehen ihn in der Jugend durch seine Schönheit alle Menschen bezaubern, Musik und Gesang aus dem Stegreif üben, die in Käfigen eingesperrten Vögel kaufen und fliegen lassen, während er durch die Straßen von Florenz einherschreitet, ein Freund auffallender prächtiger Kleidung und mutiger Pferde.

Von frühester Jugend an hat er vieles gezeichnet und in Relief modelliert; Vasari erwähnt besonders auch lächelnde Frauengesichter.

Sein Vater, der die Anlage des Knaben erkannte, nahm ihn mit in die Werkstatt des Andrea del Verrocchio, des damals berühmtesten Künstlers in Florenz. Wundersame Dinge lagen dort umher — Reliquienkästchen, Räuchergefäße, silberne Heiligenfigürchen für die päpstliche Kapelle in Rom, seltsame Schnitzereien und weibliche Handarbeiten aus dem Mittelalter, in wunderlicher Kameradschaft mit den dazumal eben wiederentdeckten Bruchstücken aus der Antike. Dort mag Leonardo wohl noch einem andern Schüler begegnet sein, einem Knaben, in dessen Seele die gleichmäßig heitere Licht- und Luftstimmung des italienischen Abendsonnenglanzes hineinleuchtete — er wurde später bekannt unter dem Namen Perugino. Verrocchio war ein Künstler des frühflorentinischen Typus, Bildschnitzer, Maler und Metallarbeiter in einer Person, ein Zeichner nicht nur für Gemälde, sondern für alle Dinge zu heiligem oder häuslichem Gebrauch: Trinkgeräte, Almosenbecher, Musikinstrumente, alles schön und lieblich anzuschauen, damit das tägliche Leben von einem Abglanz aus leuchtender Ferne umgoldet werde. Jahrelange Geduld hatte seine Hand so verfeinert, dass man seine Arbeiten jetzt in den entferntesten Orten schätzte.

Verrocchio erhielt von der heiligen Brüderschaft zu Vallombrosa den Auftrag, die Taufe

Christi zu malen, und Leonardo durfte den einen Engel in der linken Ecke ausführen. Dies war einer jener Augenblicke, in denen die Fortentwicklung einer großen Sache — hier der italienischen Kunst — hart und scharf auf das Glücksbewusstsein eines Einzelnen niederdrückt, durch dessen Entmutigung und Beeinträchtigung die Menschheit aber in den mehr Berufenen und Auserwählten ihrer Vollendung um einen Schritt näher kommt. Verrocchio war in diesem Falle der leidende Teil. Denn hinter der heiteren Außenseite eines gutbezahlten Kunsthandwerkers, welcher für die Chorröcke der Amtsbrüder von Santa Maria Novella kleine Schmuckspangen ziselierte, oder Eisengitter für die Grabdenkmäler der Medici biegt, lag der geheime Ehrgeiz, den Gesichtskreis der italienischen Kunst durch eine umfassendere Einsicht in das Wesen der Dinge zu erweitern. Das war ein Kunstziel nicht unähnlich dem noch unbewussten Triebe des jungen Leonardo. Und oft wenn er eine Gewandfalte, einen erhobenen Arm oder das aus dem Gesicht gestrichene Haar modellierte, kam ihm etwas von der freieren Art und reicheren Menschlichkeit einer späteren Kunstentwicklung. Doch in dieser ‚Taufe' hatte der Schüler den Meister übertroffen, und Verrocchio soll sich beim Anblick des hellleuch-

tenden und lebendig bewegten Engels von Leonardos Hand gleich einem vor Schreck und Staunen Betäubten abgewandt haben, mit einer Vorahnung als müsse ihm hinfort alle Freude an seiner eigenen früheren feinen Kunst geraubt werden.

Man kann den Engel, der diese Wirkung erzeugte, noch heute in Florenz sehen: ein Stück Sonnenschein in dem kalten, mühselig durchgearbeiteten alten Bilde; doch die Legende hat wohl nur einen richtigen Gefühlswert, denn die Malerei war von jeher der Kunstzweig, auf den Verrocchio am wenigsten Wert legte. Wie dieser aber in gewissem Sinne seinem Schüler Leonardo in der Kunstempfindung vorausgeht, so erinnert Leonardo seinerseits bis zuletzt an die Werkstatt des Verrocchio, durch seine Vorliebe für hübsches Beiwerk und Spielzeug, wie etwa die mit Wasser gefüllte Schale als Spiegel, die feine Stickerei um die gefaltenen Hände, bei dem Bilde ‚Sittsamkeit und Eitelkeit'; die kleinen Reliefs, wie jene Kameen, die in der ‚Jungfrau mit der Wage' rings an dem Gürtel des heiligen Michael hängen; die hellglänzenden verschiedenfarbigen Steine, wie die Achate bei der heiligen Anna; überhaupt eine priesterliche Genauigkeit und Ordnung, wie in einem reingehaltenen und geschmückten Heiligtum. Bei

all seiner geschickten und verzwickten lombardischen Malweise hat ihn diese Eigentümlichkeit nie verlassen. Sie muss sehr auffallend in jenem verlorenen Bilde vom Paradiese gewesen sein, zu dem er den Entwurf für einen Wandteppich als Karton zeichnete, der auf den Webstühlen in Flandern ausgeführt werden sollte. Das war die letzte Stufe der älteren florentinischen Miniaturmalerei, mit ihrem geduldigen Hinsetzen und Durchbilden jedes Blättchens am Baum und jedes Blümleins im Grase, wo das erste Menschenpaar gestanden.

Und weil es die Vollendung dieser Stilart war, weckte es in Leonardo den Keim der Unbefriedigung, der in den geheimsten Falten seiner Seele schlummerte. Denn der Weg zur Vollendung geht durch eine Reihe von Unzufriedenheiten; und dieses Bild, wie alles was er bis dahin in Florenz gemacht hatte, war doch schließlich nur in der älteren leichteren Art gemalt. Seine Kunst, sollte sie überhaupt in der Welt etwas bedeuten, musste schwerer von dem Gefühl des Sinnes der Naturerscheinungen und des Ziels der Menschheit erfüllt werden. Die Natur war ja ‚die treue Lehrmeisterin höherer Intelligenzen'. So warf er sich auf die stille Beobachtung der Natur und indem er das that, folgte er der Weise der Gelehrten; er grübelte hin und her über

die verborgenen Eigenschaften der Pflanzen und Kristalle, über die Bahnen, welche die Sterne am Himmel ziehen, über die Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Rangordnungen der Lebewesen, wodurch sie sich einander, wenigstens dem offenen Auge, ergänzen und gegenseitig erklären. So erschien er jahrelang für die, die um ihn waren, wie ein Horchender, der einer Stimme lauscht, die nur er vernahm.

Hierdurch lernte er das in die Tiefe gehen, dem Ursprung eines Ausdrucks bis in seine geheimsten Falten und Verästelungen nachspüren, die Macht eines inneren Seins der Dinge erkennen, mit denen er sich beschäftigte. Dabei vernachlässigte er zwar nicht gleich und gänzlich sein künstlerisches Schaffen; allein er blieb nicht länger der heitere objektive Maler, durch dessen Seele, wie durch eine Glasscheibe, die glänzenden Gestalten des Florentiner Lebens, nur auf dem Umwege ein wenig gemildert und vergeistigt, ihren Abglanz auf die geweißten Wände warfen. Er vergeudete Tage und Wochen mit allerlei merkwürdigen Zeichenversuchen und schien sich selbst zu verlieren im Ausdenken verwickelter Liniensysteme und Farbenmischungen. Er wurde von einer Sehnsucht nach dem Unmöglichen ergriffen — das Durchbohren von Bergen, das Ablenken von

Flussläufen, das Hochheben riesiger Bauten, wie der Kirche von San Giovanni, lauter Kraftproben, zu denen die Geheimnisse der Magie den Schlüssel angeblich zu liefern vermochten. Spätere Schriftsteller sehen thatsächlich in diesen Versuchen eine Vorahnung der modernen Technik; doch waren es hier wohl mehr Wünsche und Träume eines überwachen und überanstrengten Gehirns. Zwei Dinge hatten sich vornehmlich in ihm festgesetzt als Reflexe von starken und bleibenden Eindrücken seiner Kindheit: das Lächeln der Frauen und die Bewegung großer Wassermassen.

Bei derartigen Studien muss im Geiste dieses begnadeten Jünglings eine Verschmelzung der äußersten Grade von Schönheit und Schrecken stattgefunden und Gestalt angenommen haben, wie ein Gebilde, das man sehen und berühren kann, und zwar so tief, dass es ihn zeitlebens nie wieder verließ. Sobald er in den Augen oder im Haar fremder Menschen eine Spur davon entdeckte, verfolgte er sie durch die Straßen von Florenz, bis die Sonne unterging. Viele solcher Skizzen sind auf uns gekommen einige von jener seltenen fernen Schönheit, welche nur diejenigen wahrnehmen, die sie sorgsam suchen, indem sie, von anerkannten Schönheitstypen ausgehend, dieselben noch verfeinern, wie diese Typen die Welt der Wirklichkeiten ver-

feinern. Doch untrennbar mit diesem vermischt scheint bei ihm auch ein überlegener spöttischer Zug, so dass er, sei es im Zorn oder Schmerz, sogar Dante zu karrikieren wagt. Zahllose Grotesken entstehen unter seiner Hand; hat denn nicht selbst die Natur ihre grotesken Formen — die geborstenen und zerklüfteten Felsen, das verzerrende Schattenspiel der Abendbeleuchtung auf einsamen Wegen, der unverhüllte Bau des Menschenkörpers im Embryo oder im Skelett?

Alle diese durcheinander schwärmenden Vorstellungen sind vereinigt in dem Medusenhaupt der Uffizien. Vasaris Bericht von einer früheren Meduse, welche auf einem hölzernen Schilde gemalt war, ist vielleicht eine Erfindung; und doch trägt sie, richtig erzählt, einen größeren Schein von Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit an sich, als irgend etwas anderes in der ganzen Schilderung. Denn der eigentliche Zweck und Gegenstand des Bildes ist nicht so sehr die ernste Arbeit eines Mannes als vielmehr das Kunststück eines Knaben. Die Eidechsen und Glühwürmchen und sonstigen kleinen Geschöpfe, die in einem italienischen Weinberg hausen, rücken uns das Bild eines Kinderlebens vor Augen in der Umgebung eines toskanischen Landhauses, halb Schloss, halb Bauernhof, und kommen der

Natur so nahe wie etwa das verstellte Staunen des Vaters, dem sein Junge eine Überraschung bereitet hat. Jene andere zweite Meduse freilich, das einzige große Bild, das er Florenz hinterließ, hat er nicht im Scherz gemalt. Der Gegenstand ist in verschiedenartiger Weise behandelt worden. Leonardo allein dringt ihm bis auf den Grund. Er allein fasst ihn als das Haupt einer Leiche auf, das seine Macht durch alle Schrecken des Sterbens ausübt. Das was man die Anziehungskraft der Verwesung nennen könnte, durchzuckt jeden Bruchteil dieser unübertrefflich durchgebildeten Schönheit. Um die feinen Linien der Wange flattert unbemerkt die Fledermaus, in geheimnisvollem Gegensatz. Die zarten Leiber der Schlangen scheinen sich buchstäblich zu erdrosseln in dem Knäuel, der in wahnsinnigem Entsetzen aus dem Hirn der Meduse zu entweichen sucht. Der Farbenhauch, den ein gewaltsamer Tod immer erzeugt, liegt auf den Gesichtszügen, diesen seltsam massigen und großangelegten Zügen, so wie wir sie umgekehrt in einer unvergleichlichen Verkürzung sehen, schräg abwärts, dass der Schädel auf den Beschauer niedergleitet wie ein großer glatter Stein, gegen den sich die Schlangenwelle bricht! Doch das ist ein Bild, dessen Schilderung wir den schönen Versen Shelleys getrost überlassen können.

Die Wissenschaft jenes Zeitalters war ganz und gar ein Erraten, ein Hellsehen, unbehelligt durch unsere heutige exakte Methode, ein Bemühen, tausend Erfahrungen womöglich in einem einzigen Augenblick der Klarheit zusammenzuschließen. Spätere Schriftsteller haben in Leonardos Beobachtungen streng geordnete Untersuchungen finden wollen, weil sie nur die wohlgeordnete Abhandlung vor Augen hatten, die der Franzose Rafael du Fresne hundert Jahre nachher aus jenen verwirrten Aufzeichnungen zusammengezogen hatte, welche der Künstler in seiner merkwürdigen Manier von rechts nach links geschrieben. Aber solch strenge Ordnung war wenig in Übereinstimmung mit der Ruhelosigkeit seines Wesens. Wenn wir ihn uns vorstellen als den bloßen Berechner, der die Zeichnung mit der Anatomie, den künstlerischen Entwurf mit den mathematischen Regeln in Übereinstimmung bringt, so können wir kaum den Eindruck von ihm gewinnen, den er auf seine Umgebung ausgeübt haben muss. Über seine Schmelztiegel in tiefer Betrachtung gebeugt, mit Farbstoffen experimentierend und danach strebend, durch solche Zaubermittel nicht etwa den Traum der Alchimisten zu verwirklichen, nicht das Geheimnis zu entdecken, welches das Leben des Menschen unsterblich machen sollte, sondern den feinsten

und verborgensten Wirkungen der Malerei Unsterblichkeit zu sichern, so erschien Leonardo wohl seinen Zeitgenossen wie eine Art Zauberer oder Schwarzkünstler, ein Kenner dunkler Wissenschaften, der in einer Welt lebte, zu der nur er den Schlüssel besaß. Seine Philosophie mag vielleicht der des Paracelsus oder Cardan am verwandtesten gewesen sein; denn es haftet ihr noch viel von dem Geist der älteren Alchimie an, mit ihrer Vorliebe für kurze Richtwege oder verschlungene Pfade zur Erkenntnis. Für ihn bedeutete die Philosophie so etwas wie einen magischen Spiegel, ein zweites Gesicht, um verborgene Quellen in der Erde zu entdecken, oder einen besonderen Ausdruck in den Gesichtszügen des Menschen zu deuten: ein hellseherisches Erkennen okkulter Kräfte in ganz gewöhnlichen oder in außergewöhnlichen Dingen, im Schilfrohr am Bachufer, oder in dem Stern, der uns nur einmal in hundert Jahren nahe kommt. Wieweit auf diesem Wege der klare künstlerische Zweck umwölkt, die Sicherheit der Hand beeinträchtigt ward, können wir kaum feststellen. Das Geheimnis, welches an keinem Punkte von Leonardos Lebensweg ganz gelüftet werden kann, ist hier am tiefsten. Doch sicher ist, dass er in einem gewissen Abschnitt seines Lebens beinahe aufgehört hatte, Künstler zu sein.

Das Jahr 1483 — das Geburtsjahr Rafaels und das einunddreißigste in Leonardos Leben — bezeichnet den Zeitpunkt seines ersten Besuches in Mailand, durch jenen Brief, in welchem er sich dem Ludovico Sforza empfiehlt, und diesem für einen bestimmten Preis wertvolle Geheimnisse in der Kriegskunst zu enthüllen verspricht. Es war derselbe Sforza, der seines Bruders jungen Sohn durch langsames Gift ermordet hatte, dabei aber so empfänglich für religiöse Empfindungen war, dass er seine weltlichen Pläne und Leidenschaften mit einer Art religiöser Schwärmerei verquickte. Er wählte sich den Maulbeerbaum als Sinnbild, weil dieser nach langen Zwischenräumen durch plötzliches Ausbrechen und Fruchttragen ein Sinnbild jener Weisheit sei, welche alle Kräfte aufspart für eine Gelegenheit von schnellem und sicherem Erfolg. Der Ruf Leonardos war ihm voraufgegangen und er sollte ein Kolossal-Standbild des Francesco, ersten Herzogs von Mailand, modellieren. Aber Leonardo selbst kam damals gar nicht als Berufskünstler, dem es um den Ruhm eines solchen zu thun war, sondern als ein Harfenspieler auf einer silbernen selbstkonstruierten Harfe, die eine seltsame Ähnlichkeit mit dem Schädel eines Pferdes hatte. Der launenhafte Sinn des Ludovico war auch empfänglich für Musik; und von

Leonardos Wesen ging ein Zauber aus. Anziehungskraft ist wohl für ihn das am meisten zutreffende Wort. Kein Jugendbildnis von ihm ist erhalten; aber alles deutet darauf hin, dass bis zu dieser Zeit ein seltener Zauber seiner Stimme und Erscheinung ihn umgab, der hinreichte, um den Nachteil seiner Herkunft vergessen zu machen. Seine körperliche Kraft war groß; es wird behauptet, dass er ein Hufeisen wie ein Stück weiches Blei biegen konnte.

Der Dom von Mailand, das Werk von Künstlern jenseits der Alpen, wirkte dazumal in seiner ganzen Frische auf das Auge des jungen Florentiners, der an die vollen, ungebrochenen Façaden eines Giotto und Arnolfo gewöhnt war; und unter dem fantastischen Bau in den Straßen der Stadt sah er ein ebenso abenteuerliches, veränderliches und verträumtes Volk sich emsig bewegen. Leonardo war sicherlich der Mann nicht, für den die üppigen Blüten ausschweifender Gefühle und Gedanken, die dort wucherten, etwas Giftiges enthielten. Es war ein Leben voll köstlicher Sünden und ausgesuchtester Genüsse, und Leonardo wurde dort ein beliebter Zeichner für Prunkaufzüge und Puppenspiele. Gerade einem Menschen wie ihm, dessen Wesen zu gleichen Teilen aus Wissbegier und der Sehnsucht nach Schönheit zusammengesetzt war, musste es behagen, die

Dinge und Menschen so zu nehmen wie sie waren.

Neugier und das Verlangen nach Schönheit: das sind die zwei Haupttriebfedern in Leonardos Leben; Neugier zuweilen im Widerstreit mit dem Schönheitsverlangen, doch im Verein mit diesem einen Typus von allerfeinster und seltenster Anmut schaffend.

Die Bewegung des Menschengeistes im fünfzehnten Jahrhundert war eine zwiefache: einesteils die Renaissance, andernteils aber auch das Aufstreben des sogenannnten ‚modernen Geistes' mit seinem scharfen Wirklichkeitssinn, seiner Berufung auf die Erfahrung; also gleichzeitig eine Rückkehr zur Antike und eine Rückkehr zur Natur. Rafael vertritt gleichsam die Rückkehr zur Antike, Leonardo die Rückkehr zur Natur. In dieser Wendung zur Natur suchte er eine grenzenlose Wissbegier durch fortwährende Überraschungen zu befriedigen, und gleichzeitig seinen mikroskopischen Genauigkeitssinn durch die äußerste Feinheit organischer Gebilde, jener *subtilitas naturae*, welche auch Bacon bemerkt hat. So finden wir ihn denn oft in vertrauten Beziehungen zu den Männern der Wissenschaft, zu Fra Luca Paccioli, dem Mathematiker und Marc Antonio della Torre, dem Anatomen. Seine Aufzeichnungen und Experimente füllen dreizehn Bände Manu-

skript, und Fachleute, welche das beurteilen können, behaupten, dass er durch plötzliche Eingebungen die späteren Entwicklungsgedanken der Wissenschaft lange vorweggenommen hat. Er erklärte das verdunkelte Licht des unbeleuchteten Teiles der Mondscheibe, wusste dass das Meer einst die Berge, auf denen Muschelschalen gefunden werden, überflutet hatte und dass die Äquatorialwasser sich über den Polarwassern sammeln.

Er, der auf solche Art in die geheimsten Falten der Natur eindrang, bevorzugte immer das Seltene, Entfernte, das was scheinbar die Ausnahme, in Wirklichkeit nur ein Beweis von noch viel verfeinerter Gesetzmäßigkeit ist — die Wirkungen, welche merkwürdige Luftbildungen um die Gegenstände in wechselnder Beleuchtung oder bei gleichzeitig verschiedenen Lichtern hervorrufen. Er malt Blumen mit einer solchen Glücksfreudigkeit, dass ihm verschiedentlich eine Vorliebe für besondere Blumen zugeschrieben wurde, zum Beispiel von einem, Clement, für Cyclamen, von einem anderen, Rio, für den Jasmin; während in Venedig sich ein loses Blatt aus seinem Skizzenbuch befindet, welches über und über mit Studien nach Veilchen und wilden Rosen bedeckt ist. Bei ihm finden wir zuerst den Geschmack für das Absonderliche und Gesuchte in der Land-

schaft, beispielsweise für Hohlwege, mit den grünlichen Schattentönen erdpechhaltiger Felsen, staffelförmige Basaltklippen, welche das Wasser in merkwürdige Lichtflecken zerteilen, — das genaue Gegenstück zu unsern westlichen Meeren —, alle die feierlich-ernsten Wirkungen fließender Gewässer; wir können sie verfolgen beim fernen Quell, der aus dem Felsen springt auf dem hügeligen Heidehintergrund der ‚Madonna mit der Wage', dann weiterfließend als kleiner Wasserfall in den verräterisch stillen Spiegel der ‚Madonna vom See'; dann als stattlicher Strom unter den Klippen der ‚Felsen-Madonna', wo er die weißen Wände der fernen Dorfhäuser bespült; endlich in einem flachen Flussbett geteilter Mündungen in der ‚Gioconda', bis zum Seestrande in der ‚Heiligen Anna', jener schönen Stelle im Bilde, wo der Wind wie die Hand eines feinfühligen Stechers über die Fläche streicht, und die unzerbrochenen Muschelschalen gehäuft auf dem Sande liegen, während die Spitzen der Klippen, wohin die Wogen nie reichen, mit grünem Graswuchs bedeckt sind, die Halme wie Haar so fein. Das sind Landschaften, nicht geträumt oder erfunden, aber an weitentlegenen Orten und zu Tagesstunden, die mit einer unglaublich feinen Berechnung ausgewählt sind. Durch Leonardos seltsam verschleiertes Gesicht sieht er die

Dinge so, nicht zur gewöhnlichen Nacht- oder Tageszeit, sondern im bleichen Licht einer Sonnen- oder Mondfinsternis, oder während eines kurzen vorübergehenden Regenschauers bei Tagesanbruch, oder wie durch tiefes Wasser.

Doch nicht in die Natur allein vertiefte er sich, auch in das Geheimnis im Menschen und wurde vor allem ein Gesichtsmaler: Gesichter von einer Feinheit der Durchbildung, wie sie nie vor oder nach ihm gesehen wurden, gegen einen dunklen Lufthintergrund gemalt und mit einem Wirklichkeitssinn verkörpert, der bis zur Täuschung geht. Einen Menschen so wiederzugeben wie er ist, durch die feinste Untersuchung seiner innern und äußern „Klaviatur“ musste gerade einem wissbegierigen genauen Beobachter, wie ihm, zu immer neuen Anregungen dienen. So malte er die Bildnisse der beiden Geliebten des Ludovico, Lucretia Crivelli und Cäcilia Galerani, die Dichterin, den Ludovico selbst, und die Herzogin Beatrice. Das Portrait der Cecilia Galerani ist verloren gegangen, doch das der Lucretia Crivelli wurde in dem Louvrebilde ‚La belle Feronière‘, wiedererkannt und Ludovicos bleiches, unruhig gespanntes Gesicht schimmert noch aus dem Helldunkel der Ambrosiana Bibliothek. Ihm gegenüber hängt das Bildnis der Beatrice d'Este, bei der Leonardo eine Vorahnung ihres frühen Todes

gehabt haben mag, denn er malte sie sehr ernst und herb-spröde in der feinen Unnahbarkeit, die den Toten eigen, in traurig-erdfarbenem Kleide, besetzt mit bleichen Edelsteinen.

Manchmal gerät sein Wissensdrang in Widerstreit mit seiner Schönheitssehnsucht und verleitet ihn, allzu tief unter die Außenseite der Dinge dringen zu wollen, wo der Kunst Anfang und Ende ist. Dieser Kampf zwischen dem Verstand mit seinen Gedanken, und den Sinnen mit ihrem Schönheitstrieb, liefert uns den Schlüssel zu Leonardos Leben in Mailand: seine Ruhelosigkeit, seine unaufhörlichen Veränderungen und Farbenversuche. Wie vieles muss er unvollendet lassen, wie vieles wieder von vorn anfangen! Die Aufgabe, die er sich stellte, war die Umbildung von Gedanken in Gestalten. Was er bis dahin erreicht hatte, war die Meisterschaft in jener früheren florentinischen Art, mit ihrer unbefangenen und begrenzten Kraft der Sinne. Jetzt sollte er in diesem engen Kreise alle jene Ahnungen und Vorzeichen einer erweiterten Menschlichkeit fassen, den Fernblick in eine neueröffnete Welt, für welche die gewaltige, regellose Kunst Shakespeares noch gerade eben ausreicht. Überall merkt man dieses Bemühen in den Werken von Leonardos Hand. Diese tiefe Erregung, dieser innere Aufruhr, und doch das

beständige Zögern, verleihen ihm einen Zug von Müdigkeit und Abspannung. Er scheint nach einer unmöglichen Wirkung zu streben, etwas erreichen zu wollen, was die Kunst, die Malerei, niemals erreichen kann. Häufig wirkt dann der Ausdruck körperlicher Schönheit übertrieben, an dieser oder jener Stelle durch eine sichtbare Anstrengung beeinträchtigt, wie beispielsweise bei jenen schweren deutschen Stirnen — zu schwer und deutsch, um vollkommen schön zu sein.

Denn es lag ein deutscher Zug im Wesen dieses Geistes, von dem Goethe sagte, dass er ‚müde sich gedacht'. Wie merkwürdig sieht er doch schon den modernen deutschen Geist voraus in der Abhandlung über die müßige Streitfrage, ob Bildhauerei oder Malerei die edlere Kunst sei. Wie fürstlich und für Leonardo bezeichnend ist die Antwort: *Quanto più un' arte porta seco fatica di corpo, tanto più è vile*! Doch der Unterschied zwischen ihm und dem Deutschen ist der, dass der Deutsche bei all seiner Wissenschaftlichkeit denken würde, nun sei nichts mehr vonnöten! Sogar der Name Goethe mahnt uns, wie groß die Gefahr übertriebener Wissenschaftlichkeit für einen Künstler werden kann und dass selbst Goethe, der in den Wahlverwandtschaften und im ersten Teil des Faust wirklich Gedanken in Gestalten umzu-

wandeln vermochte, doch nicht allemal ausnahmslos das Zauberwort fand und seinen zweiten Teil des Faust mit einem Übermaß von Wissenschaft beschwert, welches kaum noch ein künstlerisches Wesen an sich trägt. Doch Leonardo arbeitet nie bis der glückliche Augenblick da ist, jener Augenblick des Wohlbefindens, der für künstlerische Menschen der Augenblick der schöpferischen Erfindung ist. Auf diese Minute wartet er. Alles andere ist nur Vorbereitung oder Nachgeschmack. Wenige Menschen prüfen und unterscheiden hier so übertrieben ängstlich wie er. Daher auch die so häufig vorkommenden Schwächen, selbst in den ausgesuchtesten Kunstwerken. Für Leonardo jedoch ist die Unterscheidung eine unbedingte und der Augenblick des Wohlbefindens, die Legierung von Gefühl und Geist in das gesuchte Gold, vollkommen: der Gedanke geht durch Form und Farbe in die Gestalt über: ein nebelhafter Mystizismus wird in ein anmutiges Geheimnis gekleidet und während das Malen das Auge erfreut, befriedigt es die Seele.

Diese höchst eigenartige Schönheit zeigt sich vor allem in seinen Zeichnungen und zwar hier besonders in der reinen Anmut der Umrißlinien. Nehmen wir nur einige derselben zur näheren Betrachtung. Zunächst ein in

Florenz befindliches Blatt: ein Frauenkopf und ein Kinderkopf nebeneinander, doch jedes in eigener Umrahmung. Da liegt zunächst etwas sehr Rührendes in dem Wiedererkennen der scharfen und keuschen Linien des älteren, abgehärmten Frauengesichts in der volleren weichen Rundung des Kinderkopfes, woraus wir sicher schließen dürfen, eine Mutter und ihr Kind vor uns zu haben. Ein feiner Sinn für das Wesen der Mutterschaft ist in der That bezeichnend für Leonardo, und dieses Gefühl wird hier noch gesteigert durch das halb drollige Betonen der rundlichen, abfallenden Schultern des Kindes. Man kann ein ähnlich rührendes Pathos in der Zeichnung eines jugendlichen Mannes bemerken, welcher, in vornübergebeugter Haltung sitzend, sein Gesicht wie in Kummer in den Händen vergräbt; desgleichen bei einem Sklaven, der in unbequem gebückter Haltung während einer kurzen Ruhepause sich niedergesetzt hat; ebenso bei einer kleinen Madonna mit dem Kinde, welche in schon halb beruhigtem Schreck seitwärts nach der Richtung hinblicken, wo ein mächtiger Greif mit fledermausartigen Flügeln — eine von Leonardos feinsten Erfindungen — aus der Luft herabstößt, um einen in der Nähe befindlichen Löwen aufzugreifen. Man achte aber hierbei besonders auf das, was das je-

weilig Künstlerische ausmacht — nämlich auf die Umrisse des Haares des erwähnten jungen Mannes, auf die Art wie der Sklave den Arm über dem Kopfe hält, und auf die Linien des Kinderköpfchens, welche der zarten Schädelbildung folgen, die so dünn und fein ist, wie eine im Seewind verwitterte Muschelschale.

Betrachten wir einen anderen Kopf von noch stärkerem aber anderem Gefühlston, eine kleine Rötelzeichnung, die man nicht wieder vergisst, wenn man nur einmal die Handzeichnungen alter Meister im Louvre sorgfältig durchgesehen hat. Es ist ein Kopf von zweifelhaftem Geschlecht, in den Schatten seines eigenen Haares gerückt, aber so dass die Linie über dem Backenknochen in hellem Licht dagegensteht, mit sattem, wollüstig schwellenden Ausdruck in den Augenlidern und Lippen. Eine andere Zeichnung könnte für dasselbe Gesicht in der Kindheit gelten, mit trockenen, fieberheißen Lippen, aber mit viel ansprechender Lieblichkeit in dem losen, kurzleibigen Kinderkleidchen, mit Halsband und Kapsel und zierlich aufgebundenem Haar. Wir könnten den Faden, den uns diese zwei letztgenannten Zeichnungen geben, wenn man sie neben einander hält, noch weiter verfolgen an den Zeichnungen in Florenz, Venedig und Mailand, und so eine Entwicklungsreihe daraus bilden, welche

besser als alles andere Leonardos Urbild weiblicher Schönheit offenbaren würde. Töchter der Herodias, mit ihrem seltsam prächtigen Kopfputz so geknotet und eingefaltet, dass das zierliche Oval des Gesichtes frei bleibt, stammen seine Frauen nicht aus der christlichen Familie, noch sind sie von Rafaels Art. Sie sind wie Hellseherinnen, wie feinste Medien, durch die wir die verborgenen Kräfte und Wirkungen der Natur in uns selber spüren können, alles was magnetisch ist in jenen überzarten Zuständen, bei den die körperlichen Dinge in so feine Schwingungen geraten, dass sie geistig werden, wohin nur die feinfühligsten Nerven und leisesten Berührungen zu folgen vermögen. Es ist als ob wir sie hier durch Beispiele offenbart geradezu auf menschliches Fleisch wirken sähen. Nervös, magnetisch, aber dabei doch stets von einer unerklärlichen Mattigkeit, so scheinen sie außergewöhnlichen Bedingungen unterworfen zu sein und Kräfte im All zu fühlen, die von andern nicht wahrgenommen werden; sie sind gewissermaßen selbst Gefäße solcher Ausnahmekräfte geworden, die sich auf uns durch eine geheime Kette unerklärlicher Einflüsse übertragen.

Indessen giebt es unter den jugendlichen Köpfen einen in Florenz, den die Liebe sich auserkoren. Es ist der Kopf eines Jünglings,

welcher wohl das Ebenbild des Andrea Salaino sein könnte, den Leonardo um seines lockigen und welligen Haares willen liebte — *belli capelli ricci e inanellati* — und der hernach sein Lieblingsschüler und Diener wurde. Unter allen Beziehungen zu Männern und Frauen, welche Leonardos Leben in Mailand ausgefüllt haben mögen, ist uns nur diese eine tiefe Zuneigung bekannt; und Salaino ging seinerseits so vollständig in Leonardo auf, dass das Bild der Heiligen Anna im Louvre ihm zugeschrieben wird. Das Verhältnis kennzeichnet Leonardos Wahl seiner Schüler: es sind entweder Jünglinge von einem persönlichen Zauber wie Salaino, oder von edler Geburt und fürstlichen Lebensgewohnheiten wie Francesco Melzi, Männer mit gerade genug Geist, um würdig zu sein, in sein Geheimnis eingeweiht zu werden, wofür sie ihrerseits bereit waren, ihre eigene Individualität völlig aufzuopfern. In ihrer Mitte arbeitete er, meist in der Zurückgezogenheit auf dem Landhause der Melzi zu Canonica al Vaprio, an seinen verstreuten Schriften und Skizzen. Er arbeitete nur für den Augenblick und für Wenige, in der Hauptsache wohl für sich selbst. Andere Künstler sind ebenso unachtsam auf ihren zeitlichen oder künftigen Ruhm gewesen, aus Selbstvergessenheit oder weil sie vielleicht moralische und politische

Ziele über die Ziele ihrer Kunst stellten; aber bei Leonardo scheint dieser einsame Schönheitskultus auf einer Art Selbstliebe zu beruhen und auf einer Unbekümmertheit beim Schaffen um alles was nicht zur Kunst an sich gehört. Aus den geheimsten Tiefen seines einzigartigen Wesens brachte er seltsame und bisher unbekannte Blüten und Früchte hervor und für ihn bedeutete schon das Erreichen eines neuartigen künstlerischen Eindrucks, die bis aufs Äußerste durchgebildete Gesamtwirkung das Ziel an sich, ein vollkommenes Endziel.

Und seine Schüler nahmen seine Art und Weise so restlos in sich auf, dass wenn auch die Zahl seiner unzweifelhaft erhaltenen Werke sehr klein ist, es doch eine Menge Bilder von anderer Hand giebt, an denen wir den Meister zweifellos erkennen und seinem Genius ganz nah kommen können. Zuweilen, wie in dem kleinen Bilde der ‚Madonna mit der Wage', wo das Christkind am Busen seiner Mutter die Sünden der Menschheit gegen die Kieselsteine aus dem Bache abwägt, da spüren wir deutlich eine vergleichsweise ziemlich rohe Hand, welche vielleicht nach einer feinen Anregung oder Skizze des Meisters gearbeitet hat. Manchmal, wie bei der ‚Tochter Herodias' und dem ‚Haupt Johannes des Täufers', sind die verlorenen Originale zu wiederholten Malen

von Luini und andern neugemalt oder verändert wiedergegeben worden. In andern Fällen ist das Ursprungswerk erhalten, hat aber lediglich die Bedeutung eines Grundmotivs, dessen Beiwerk beliebig eingeschränkt oder verändert werden könnte; und derartige Abweichungen haben dann den ursprünglichen Gedanken nur noch deutlicher herausgebracht. So verhält es sich mit dem sogenannten ‚Johannes dem Täufer' im Louvre — einem der wenigen nackten Körper, welche Leonardo gemalt hat — dessen zartes braunes Fleisch und Frauenhaar wohl niemand in der Wildnis suchen gienge und dessen verräterisches Lächeln eine über die äußere Gebärde und Umgebung weit hinausgehende Deutung zuzulassen scheint. Denn das lange Kreuz in seiner Hand, wie ein Schilfrohr, welches wohl hier auf die Person des Täufers schließen lässt, wird schon weniger deutlich auf einer Kopie in der Ambrosiana und verschwindet völlig auf einer andern im Palazzo Rosso zu Genua. Wenden wir uns nun von dem letzten zum ersten zurück, so überrascht uns wohl kaum mehr die eigentümliche Ähnlichkeit des Heiligen Johannes mit dem Bacchus, der in seiner Nähe hängt, eine Ähnlichkeit, die sogar Théophile Gautier an Heines Einfall bezüglich der ‚gestürzten Götter' erinnerte, welche, nach dem Sturz des Heiden-

tums, um nicht unterzugehen, Anstellung bei der neuen Religion gesucht hatten. Wir erkennen darin eines jener Sinnbilder, bei denen die äußere Einkleidung nicht als der gegebene Stoff für die endgültige Verkörperung im Bilde benutzt wird, sondern vielmehr als Ausgangspunkt für eine neue Gefühlsskala, so fein und unfassbar wie eine musikalische Tonfolge. Kein Künstler beherrschte seinen Gegenstand vollkommener als es Leonardo that, und keiner wusste seinen Stoff mit feinerem Geschick rein künstlerischen Zwecken anzupassen. So hat er es dahin gebracht, obwohl er fortwährend heilige Vorwürfe malte, der weltlichste aller Maler zu sein. Der gegebene Stoff, sei es nun Johannes der Täufer in der Wüste oder die Heilige Jungfrau auf den Knien der Heiligen Anna, bildet bei ihm oft nur den Vorwand für eine Darstellung, welche uns völlig aus dem Bereich der religiös herkömmlichen Gedankenverbindungen herausführt.

Über das letzte Abendmahl, dessen schnellen Verfall und die vielen Ausbesserungen hat sich eine förmliche Literatur gebildet; Goethes Studie, voll fast elegischer Wehmut, ist bei weitem das Beste, was über das Werk geschrieben worden ist. Der frühe Tod der Herzogin Beatrice im Kindbett hatte in Herzog Ludovico einen Paroxismus religiöser Inbrunst

ausgelöst, wie sie ihm angeboren war. Die niedrige düstere Dominikanerkirche von Santa Maria delle Gracie war der Lieblingsschrein der verstorbenen Beatrice gewesen. Dort hatte sie ihre letzten Tage zugebracht, von traurigen Ahnungen erfüllt. Man hatte sie daraus zuletzt fast gewaltsam entfernen müssen. Nun wurde hier hundertmal am Tage die Messe für die Ruhe ihrer Seele gelesen. Und hier, gegen die Wand des Speisesaals der Klosterbrüder, wo die feuchten Mineralsalze durchsickerten, malte Leonardo das Abendmahl. Hundert Anekdoten knüpfen sich daran. Sie erzählen uns von den wiederholten Übermalungen und Verzögerungen; wie der Künstler sich weigerte, daran zu arbeiten, wenn er nicht innerlich dazu getrieben wurde; wie er verächtlich auf diejenigen blickte, die da meinten, ein Kunstwerk sei ein Ding, das man mit Fleiß und Regeln herstellen könnte; wie er oft durch die ganze Stadt ging, um einen einzigen Pinselstrich am Bilde zu thun. Er malte es nicht in Leimfarben auf die Wandfläche, wo jeder Pinselhieb sitzen muss, sondern in Oelfarben, der neuen Malweise, welche er als einer der ersten begrüßte, weil sie so viele nachträgliche Verbesserungen und eine so feine Durchbildung zuließ. Sie erwies sich als das unhaltbarste aller Malmittel auf einer

gegipsten Wand. Im Laufe von fünfzig Jahren war das große Gemälde verdorben. Und nun müssen wir, um es innerlich wieder aufzubauen, uns zu Leonardos eigenen Studienblättern zurückwenden, vor allem zu der einen, jetzt in der Brera befindlichen Zeichnung zum Kopfe des Heilands, welcher als Mittelpunkt des Ganzen gedacht ist und uns durch seine wunderbare Verschmelzung von Zärtlichkeit mit edler Strenge in den Zügen, an den monumentalen Stil des Mino da Fiesole gemahnt.

Dieses Heilandshaupt war für Leonardo ein entscheidender Versuch, den gegebenen Stoff aus dem Bereich seiner herkömmlichen Gedankenkreise herauszuheben. Merkwürdig nach all den gewohnten Darstellungen des Mittelalters, war seine Auffassung des Vorganges: er zeigt uns nicht mehr die bleiche Tafelrunde, wie man sie am Altar sieht, sondern einen Menschen, der von seinen Freunden Abschied nimmt. Fünf Jahre später malte der junge Rafael das Abendmahl voll lieblich milder Feierlichkeit im Refectorium von Sanct Onofrio zu Florenz; aber doch noch in all der mystischen Körperlosigkeit von Peruginos Schule. Vasari meint, dass der mittlere Kopf des Bildes nie ganz fertig wurde; aber ob fertig oder unvollendet, vielleicht auch teilweise durch mildernde Wirkung des Verfalls, scheint doch dieser Mittelkopf die Grund-

stimmung der ganzen Tafelrunde zusammenzufassen: es sind Geister, durch die hindurch man die Wand sehen kann, so schwach wie Blätterschatten auf der Mauer an stillen Herbstnachmittagen; und diese mittlere Gestalt ist die matteste, durchsichtigste von allen. Es ist nur der Wiederschein von dem was die heilige Historie nach und nach für die Welt geworden war, trüber und matter je ferner sie in die Vergangenheit zurücktrat. Der kritische Sinn der Zeit wollte von dem mystisch Unfassbaren auf das Wirkliche zurückkommen, vermochte jedoch nur diese durchsichtigen Schattenbilder zu erzeugen, ohne Fleisch und Bein.

Leonardos Abendmahl wurde 1497 fertig. Ein Jahr darauf zogen die Franzosen in Mailand ein, und ob nun die Gascogner Bogenschützen das Urbild des Francesco Sforza als Zielscheibe benutzt haben oder nicht — von ihm ist nichts mehr vorhanden. Was ein solches Werk bei all dem starkrassigen Wirklichkeitssinn jener Zeit doch an Hoheit und Größe in sich fassen konnte, das vermögen wir noch heute an dem bronzenen Reiterstandbilde des Bartolomeo Colleoni von Verrocchio, Leonardos Lehrer, auf der Piazza San Giovanni und San Paolo in Venedig zu erkennen. Er aber soll aus Gram darüber gestorben sein, weil der Guss nicht ganz glückte und er

nicht mehr imstande war, es selbst zu vollenden.

Spuren derartiger Kunstempfindung mögen noch in gewissen Zeichnungen Leonardos vorkommen, ja sogar durch merkwürdigen Zufall bis nach einer weitentlegenen Stadt Frankreichs verschlagen sein. Denn Herzog Ludovico geriet in Gefangenschaft und endete seine Lebenstage auf Loches in der Touraine. Dort wurde ihm, so wird erzählt, nach vielen Jahren der Einkerkerung zuletzt gestattet, in einem Gemach eines hohen Turmes frischere Luft zu atmen. Hier zeigt man im Burgverließ den Kerkerraum, wo die Luft noch nach barbarischen Erinnerungen aus der Ritterzeit riecht und die Wände mit seltsam gemalten Arabesken ganz bedeckt sind, die von Ludovicos Hand herrühren sollen: sein einziger Zeitvertreib in den langen Jahren. Es sind gewaltige Helme, Rüstungen und Gesichter, zwischen denen in großen Lettern der Spruch ‚*Infelix Sum*' eingeflochten ist. Man geht wohl nicht fehl, wenn man darin den Niederschlag einer wehmütig träumerischen Stimmung erblickt, in Rückerinnerung an die vielen Versuche mit der bewaffneten Gestalt des großen Ahnen in Mailand, womit er sich so oft mit Leonardo zusammen in den Tagen des Glückes beschäftigt hatte.

Die letzten Jahre von Leonardos Leben sind

Jahre der Wanderschaft gewesen. Aus seinen glänzenden Tagen am Hofe hatte er nichts zurückgelegt und kehrte arm nach Florenz zurück. Hier mag die Notwendigkeit seinen Geist in Spannung gehalten haben, denn die folgenden vier Jahre verflossen in einem fortwährenden Rausch schöpferischer Erfindung. Er malte die jetzt im Louvre befindlichen Bilder, seine unzweifelhaft echtesten Werke, denn sie gelangten an ihren jetzigen Platz geradeswegs aus den Gemächern Franz des Ersten in Fontainebleau. Eines seiner Werke, die Heilige Anna — nicht die im Louvre, sondern ein jetzt in London befindlicher Karton — erweckte vorübergehend eine derartige Begeisterung, wie sie in einer früheren Zeit häufiger vorkam, als noch gute Gemälde wie etwas Wunderbares angestaunt wurden. Während zweier Tage drängte sich in kindlichem Staunen eine erregte Menge aus allen Ständen durch den Raum, in welchem das Bild hing, und gab Leonardo wohl einen Begriff von dem Triumph des Cimabue. Doch sein Werk war weniger für die Heiligen als für die lebendigen Frauen von Florenz gemalt; denn er lebte noch immer in der feinen Gesellschaft, die er so liebte. Dort, in den vornehmen Häusern der Florentiner — wo man sich nach dem Tode Savonarolas wohl wieder etwas mehr leichtfertigen Gedanken über-

ließ (neuerdings* soll in einem entlegenen Winkel der ehemaligen Orleanssammlung eine unbekleidete Mona Lisa entdeckt worden sein) — dort begegnete der reife Meister nun der Ginevra di Benci und Lisa, dem jungen dritten Weibe des Francesco del Giocondo. Wir haben gesehen, wie er Stoffe aus der heiligen Geschichte nicht um ihrer selbst willen, oder als bloße Verkörperung eines herkömmlichen Gegenstandes malte, sondern sie als eine sinnbildliche Sprache für seine eigenen Ideen benutzte; so fand er auch hier wieder einen Ausdruck für seine Gedanken, indem er eine dieser schmachtenden Frauengestalten entweder als Leda oder Pomona, als Sittsamkeit oder Eitelkeit, in den siebenten Himmel sinnbildlicher Schönheit erhob.

‚La Gioconda' ist im eigentlichsten Sinne Leonardos Meisterwerk, die Offenbarung seiner Art zu denken und arbeiten. An Suggestivität käme höchstens Dürers ‚Melancholie' daneben in Betracht; doch stören keine aufdringlichen Symbole die Wirkung ihrer ganz rätselhaften Anmut. Wir kennen alle das Gesicht und die Hände dieser Frauengestalt, auf ihrer Marmorbank, in jenem fantastischen Felsenrund, gleichsam wie in einem gedämpften Lichtschein unter dem Meeresspiegel. Möglicherweise hat es

* d. h. 1869.

von sämtlichen alten Gemälden am wenigsten durch den Zeitenlauf an innerem Leben eingebüßt. Doch scheint für Vasari noch ein weiterer Reiz in dem Hochrot der Lippen gewesen zu sein, der für uns verloren gegangen. Es ist eine häufige Erscheinung, dass bei Werken, in denen die schöpferische Vorstellungskraft ihren Gipfelpunkt erreicht, ein gewisses Etwas in die Erscheinung tritt, das nicht vom Meister erfunden, sondern ihm gegeben ward. So auch hier. In jener unschätzbaren Mappe von Zeichnungen, welche einst im Besitz Vasaris, befanden sich auch gewisse Blätter von Verrocchios Hand, Gesichter von so eindrucksvoller Schönheit, dass Leonardo sie als Knabe vielfach kopiert hat. Man kann kaum der Vermutung widerstehen, mit diesen Zeichnungen des älteren Meisters auch jenes unergründliche Lächeln, welches bei Leonardo stets wie mit etwas Unheilverkündendem verbunden zu sein scheint, in Beziehung zu bringen, als ob hier der erste Keim des Rätsels eingehüllt sei. Übrigens ist das Bild ein Portrait. Wir können verfolgen, wie es sich von Kindheit auf in das Gewebe seiner Träume mischt, so dass man, sprächen nicht ausdrückliche Zeugnisse dagegen, glauben möchte, es sei sein endlich gefundenes und verkörpertes Frauenideal. Welche wunderbare Wahlverwandtschaft bestand zwischen einer

lebenden Florentinerin und diesem Geschöpf seiner Gedanken? Wie waren Wirklichkeit und Traum so getrennt und dennoch so dicht bei einander aufgewachsen? Leise schon fühlbar in Verrocchios Entwürfen und von Anfang an unkörperhaft keimend in Leonardos Gedanken, findet er sie zuletzt in Il Giocondos Hause. Dass wir es hier mit einer ausgeprägten Portraitähnlichkeit zu thun haben bezeugt die Erzählung, dass durch allerlei künstliche Mittel, durch Tanz und Flötenspiel, jener unerklärliche Ausdruck in dem Gesicht festgehalten wurde. Und wieder fragen wir: wurde dieses Urbild durch immer neue, nie ganz vollendete Arbeit in vier Jahren, oder in vier Monaten wie mit einem Zauberschlage auf die Leinwand geworfen?

Die Gestalt, die hier so seltsam neben den Wassern auftaucht, drückt die Erfüllung eines tausendjährigen Begehrens des Mannes aus. Ihres ist das Haupt, worin ‚alle Enden der Welt zusammenkommen', und ihre Augenlider sind ein wenig müde. Es ist eine Schönheit, welche auf das Fleisch von innen heraus wirkt, gleichsam die Ansammlung, Zelle an Zelle, der allerseltensten Wünsche und allerfeinsten Leidenschaften. Setzen wir sie in Gedanken neben eine der weißen griechischen Göttinnen oder schönen Frauen des Altertums — wie wür-

den sie doch alle tief beunruhigt werden durch diese Schönheit, in welche die Seele mit all ihrem kranken Sinnenleide hineingeflossen ist! Alle Gedanken und Erfahrungen der Welt haben an diesen Zügen mitgeformt, um dem veredelten Ausdruck sichtbare Gestalt zu geben: der tierische Trieb von Hellas, die Wollust Roms, das Traumleben des Mittelalters, mit seinem himmelsuchenden Ehrgeiz und der ritterlichen Liebesromantik, die Wiederkehr der heidnischen Sinnenwelt, die Sünden der Borgia. Sie ist viel älter als die Felsen rings um sie her; gleich dem Vampyr hat sie schon viele Male sterben müssen und kennt die Geheimnisse des Grabes; sie tauchte hinunter in die See und trägt der Tiefe verfallenen Tag in ihrem Gemüt; sie hat mit den Händlern des Ostens um seltene Gewebe gefeilscht; sie wurde als Leda die Mutter Helenas von Troja, und als Heilige Anna die Mutter Marias; und das alles war für sie doch nur wie ein Ton der Lyra und der Flöten, und seine Spur lebt in der Feinheit allein, mit der ihre wechselnde Liniensprache sich gebildet und ihre Hände und Augenlider so weich getönt sind. Die Vorstellung eines unendlichen Lebens durch das Ineinanderfließen von zehntausend verschiedenen Erfahrungen, ist eine uralte, und unsere moderne Auffassung ist die einer Gesamtmenschheit, welche alle Arten

des Lebens und Denkens in sich aufnimmt. So mag denn die schöne Donna Lisa wohl als die Verkörperung der älteren Vorstellung gelten, zugleich aber auch als ein Sinnbild modernen Denkens.

Während dieser Jahre in Florenz wird Leonardos Lebensgeschichte ganz zur Geschichte seiner Kunst: er selbst tritt hinter ihrem hellen Schein völlig zurück. Seine äußere Geschichte setzt erst mit dem Jahre 1502 wieder ein, mit einer wilden Kreuz- und Querfahrt durch Mittelitalien, die er als Oberingenieur im Auftrag des Cesare Borgia unternimmt. Der Biograph, welcher die verstreuten Tagebuchblätter zusammenstellt, kann seinen Weg Tag für Tag verfolgen, hinauf auf den Turm von Siena, der nach Rom hinüberschaut, elastisch wie ein biegsamer Bogen, dann hinunter zur Seeküste von Piombino. Jeder Ort taucht plötzlich auf wie in einem Fiebertraum.

Ein großes Werk noch sollte er schaffen, von dem jede Spur alsbald verloren ging: den ‚Kampf um die Fahne'. Hier trat er in Wettbewerb mit Michelangelo. Die Bürger von Florenz, welche die Wände des großen Ratssaales schmücken lassen wollten, ließen einen Wettbewerb ausschreiben, bei welchem ein beliebiger Stoff aus den florentinischen Kriegen im fünfzehnten Jahrhundert gewählt

werden konnte. Michelangelo wählte für seinen Karton einen Vorgang aus dem Kriege gegen Pisa, wo die florentinischen Soldaten, welche im Arno baden, durch den Ton der Trompeten überrascht werden und zu den Waffen eilen. Sein Entwurf ist der Nachwelt nur durch einen alten Kupferstich erhalten, der uns heute vielleicht weniger als der Hintergrund seiner Heiligen Familie in den Uffizien noch einen Begriff davon zu geben vermag, wie diese übermenschlichen Gestalten aus dem Wasser stiegen und das Herz einer früheren Welt wohl höher schlagen ließen. Leonardo nahm einen Vorwurf aus der Schlacht bei Anghiari, wo zwei feindliche Soldatenhaufen um eine Fahne kämpfen. Aber auch sein Karton ist verloren gegangen, und uns sind nur Skizzen geblieben, nebst einem Fragment von Rubens. Aus den überlieferten Schilderungen entnehmen wir, dass darin die Lust an schrecklichen Dingen ganz besonders hervortritt, so dass selbst die Rosse sich mit den Zähnen zerreißen; dagegen zeigt ein Stück daraus auf einer in Florenz aufbewahrten Zeichnung etwas ganz anderes — ein wogendes Gefilde von herrlichen Rüstungen, deren getriebene Ränder wie glänzende Sonnenlichter von einer Seite zur andern blitzen. Michelangelo war siebenundzwanzig Jahre alt; Leonardo über fünfzig; und Rafael,

eben neunzehn, kam zum ersten Mal nach Florenz und sah den beiden andern während der Arbeit zu.

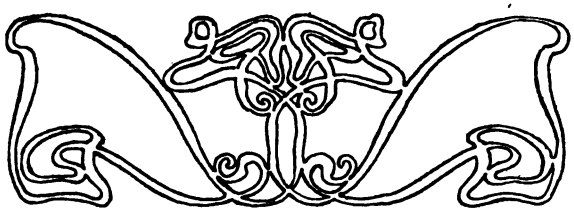
Wir sehen Leonardo wieder 1514 in Rom, umgeben von seinen Spiegeln und Tiegeln und Schmelzöfen, merkwürdige Spielsachen aus Wachs und Quecksilber formend, welche zu leben schienen. Die Unentschlossenheit, die ihn durch sein Leben verfolgte und ihn oft wie unter einem Zauberbann erscheinen lässt, bedrückte ihn hier mit doppelter Wucht. Niemand hat wohl je die politische Gleichgültigkeit weiter getrieben als er; denn es war von jeher seine Lebensregel gewesen, dem Sturm rechtzeitig aus dem Wege zu gehen. Er ist für oder gegen die Sforzas, wie ihr Glückswind weht. Doch nun, in der politisch gespannten Atmosphäre Roms, geriet er in den Verdacht einer heimlichen Hinneigung zu Frankreich. Der Gedanke, von Feinden umgeben zu sein, lähmte ihn; so wandte er sich denn ganz nach Frankreich, wo man sich schon lange um ihn beworben hatte.

Frankreich war im Begriff, noch italienischer als Italien selbst zu werden. Franz der Erste wurde, wie vor ihm Ludwig der Zwölfte, von der Feinheit in Leonardos Kunst angezogen; die ‚Gioconda' war bereits in seinen Besitz übergegangen, und nun bot er dem Künstler das kleine Schloss Clou zum Aufenthalt an, mit

seinen Weingärten und Weiden in dem reizenden Thal der Masse*, eben außerhalb der Stadtmauern von Amboise, wo der Hof namentlich während der Jagdzeit oft verweilte. ‚A Monsieur Lyonard, peinteur du Roy pour Amboyse', so lautete die Überschrift auf des Königs Brief. Er öffnet uns zugleich einen der merkwürdigsten Ausblicke in der Kunstgeschichte, wo die Malerei Italiens unter einem seltsam wechselnden Lichtspiel auf französischem Boden verlischt.

Zwei Fragen bleiben, trotz aller fleißigen Quellenforschung, in Bezug auf Leonardos Tod: die Frage nach seiner bestimmten religiösen Anschauung und die, ob Franz der Erste bei seinem Tode zugegen war. Beide sind von ziemlich geringer Bedeutung für die Würdigung seines Genius. Die Bestimmung in Leonardos Testament über die dreißig Seelenmessen und die dicken Kerzen für die Kirche von Saint Florentin erscheinen wie etwas Selbstverständliches, zu lediglich praktischen Amtshandlungen bestimmt. Wir vergessen das ganz bei dem Gedanken, wie Einer, der zeitlebens die Schönheit liebte, aber sie immer in so bestimmter und greifbarer Gestalt, in Händen, Blumen, oder Haaren zu sehen wünschte, wie dieser nun dem unentdeckten Land entgegensah und seine letzte Überraschung erfuhr.

* Nebenfluss der Loire.



DIE SCHULE DES GIORGIONE

Es ist ein weitverbreiteter Irrtum der herkömmlichen Kunstkritik, die verschiedenen Kunstformen der Dichtung, Malerei und Musik so zu betrachten, als seien sie nur Uebersetzungen eines bestimmten, feststehenden Gedankeninhalts in die verschiedenen Kunstsprachen, mit Hilfe von bestimmten technischen Ausdrucksmitteln: in der Malerei durch Farben, in der Musik durch Töne und in der Dichtkunst durch rhythmische Wortverbindungen. Auf diese Weise wird aber das rein Sinnliche und dadurch gerade das wesentlich Künstlerische in jeder Kunst zu etwas Gleichgültigem oder doch Nebensächlichem gemacht. Die einzige Voraussetzung einer wahrhaft ästhetischen Kritik beruht indessen auf der klaren und richtigen Erkenntnis des entgegengesetzten künstlerischen Prinzips, nämlich, dass die sinnlichen Ausdrucksmittel eines jeden einzelnen Kunstgebietes einen eigenen, selbständigen Kreis von Schönheitsempfindungen darstellen, welche

auf das Gebiet einer anderen Kunstform nicht übertragbar sind. Denn, da die Kunst sich nicht ausschließlich an die Sinne, noch weniger aber ausschließlich an den Verstand wendet, sondern an die „vorstellungsfähige Vernunft", nämlich an die Vorstellungskraft durch die Sinne, so gibt es eben verschiedene Arten von Schönheit, welche den ganz verschiedenartigen sinnlichen Anlagen entsprechen. Jede Kunst hat daher ihre eigene, unübertragbare sinnliche Schönheit, ihre besondere Art, die Einbildungskraft zu erregen, ihre eigene Verantwortlichkeit gegen ihr eigenes Material.

Eine Hauptaufgabe der ästhetischen Kritik besteht darin, diese Grenzen zu erkennen und dadurch festzustellen, bis zu welchem Grade ein gegebenes Kunstwerk seinem besonderen Material thatsächlich gerecht wird: in einem Gemälde also den malerischen Reiz hervorzuheben, welcher weder ein bloßer dichterischer Gefühls- oder Gedankenausdruck, noch ein lernbarer technischer Kunstkniff in der Farbe oder Zeichnung ist; in einem Gedicht das echt Dichterische, welches weder etwas bloß Beschreibendes noch rein Gedankliches ist, sondern aus einer erfinderischen Behandlung rhythmischer Sprache entspringt — das Singbare im Liede; in der Musik den Tonzauber, das eigentlich Musikalische,

welches keine Worte, Gefühle oder Gedanken allein, d. h. unabhängig und getrennt von der musikalischen Form, in der wir es empfangen, wiedergeben können.

Für diese notwendige Unterscheidung auf den verschiedenen Gebieten des Schönen war Lessings Untersuchung über die Grenzen der Malerei und Poesie im Laokoon ein wichtiger Beitrag. Eine wahre Würdigung dieser Dinge würde aber nur im Lichte eines ganzen Systems solcher Kunst-Kasuistik möglich sein. In der Kritik der Malerei bedarf diese Wahrheit einer besonderen Betonung, weil bei der herkömmlichen Beurteilung von Bildern solche verkehrte Verallgemeinerung aller Kunst in die dichterische (literarische) Form am allerhäufigsten vorkommt. Die meisten Beschauer und viele Kritiker gehen von der Voraussetzung aus, alles Malerische sei nur rein technische Geschicklichkeit in der zeichnerischen oder farbigen Behandlung, welche aus der Verstandesthätigkeit entspringt und sich an die Verstandesthätigkeit wendet; oder das Bild sei nur ein poetischer Einfall, der sich ebenfalls zunächst an den Geist und nicht an die Sinne (das Sehen) wendet. Diese letztere, sehr verbreitete Auffassung kann man als die „literarische Auffassung“ bezeichnen. Solche Leute werden die ganze Zeit über gar nicht

gewahr, um was es sich handelt, nämlich dass das echt Malerische in einem Gemälde, ganz unabhängig von irgend einer dichterischen oder gedanklichen Beimischung, allein auf der erfinderischen oder schöpferischen Behandlung von Farben und Linien beruht. Diese ist das einzige Unterpfand einer wirklich angeborenen malerischen Begabung, wie sie uns fast überall in der niederländischen Malerei und ebenso oft bei Titian oder Veronese entgegentritt. Mit andern Worten: es ist die Zeichnung — die aus der inneren Formvorstellung hervorgehende Formgebung, das malerische Temperament, bei dem, mag es vielleicht auch aller anatomischen Verhältnisse unkundig sein, doch jedes Ding, alles Poetische und jeder noch so dunkle oder abstrakte Gedanke in irgend einer sichtbaren Gestalt oder sinnbildlichen Vorstellung emportaucht — und zweitens die Farbe: jenes Weben wie von unendlich feinen Goldfäden des Lichtes in der Luft, in den Gewändern und im Fleisch, wie beispielsweise bei Titians „Spitzenverkäuferin“ — das Durchtränken des Ganzen mit einem neuen, wonnevollen, sinnlichen Zauber.

Diese Zeichnung also — die Umrisslinien von Tintorettos fliegenden Figuren oder Titians Baumästen gegen den Lufthintergrund — und die Farbe — die magische Wirkung von Licht und Farbentönen bei Titians ‚Spitzenverkäuferin‘

oder Rubens ‚Kreuzabnahme': — diese zwei wesentlichen malerischen Eigenschaften müssen in erster Linie die Sinne entzücken, eine plötzliche sinnliche Freude hervorrufen, wie ein Stück buntfarbigen Glases. In dieser Sinnesfreude liegt — zunächst von jeder dichterischen und wissenschaftlichen Nebenbedeutung abgesehen — die Absicht des echten Künstlers. Ein großes Gemälde hat uns also vorläufig nichts weiter zu sagen, keine bestimmtere Botschaft zu übermitteln wie etwa ein heller Schimmer, ein zufälliges Spiel von Licht und Schatten auf dem Fußboden oder an der Wand; ja es ist selbst thatsächlich ein solcher Sonnenfleck, ein Stück aufgefangenen Lichtes, gleich den Farbenfäden in einem bunten Teppich aus dem Morgenlande, nur noch zarter und vorsichtiger zusammengemischt als in der Natur.

Nachdem erst einmal diese Grundbedingung erfüllt ist, können wir dann allerdings das Hineinspielen des Dichterischen in das Malerische in allmählicher feiner Steigerung deutlich beobachten: von der japanischen Fächermalerei, wo wir anfangs nur die reine Farbe finden, bis zur leisen Andeutung des poetischen Duftes der Blumen — manchmal schon zur ausgeführten Blumenmalerei; dann weiter und weiter aufwärts, bis wir z. B. bei Tizian (wie

in der poetischen Auffassung seiner ‚Ariadne') zuletzt auch einen Zug echt kindlicher Schalkheit finden, verkörpert in der winzigen und etwas altfränkischen Gestalt, welche (in seinem Bilde der ‚Darbringung' zu Venedig) in ihrem seidenen Kleide die Stufen des Tempels hinaufsteigt.

Wenn nun aber jede Kunst ihren eigenen Wirkungskreis und nicht zu übertragenden sinnlichen Zauber besitzt, und darum auch der Anfang aller Kritik auf der richtigen Erkenntnis der Grenzen, auf dem klaren Verständnis für die Verschiedenheiten der Künste unter einander beruht, so zeigt sich dennoch fast in jeder Kunst ein Bestreben, aus ihren eigenen gegebenen Grenzen durch die Behandlung ihres Materials in das Gebiet irgend einer andern Kunst gleichsam hinüberzuspielen. Es ist das, was deutsche Kritiker mit dem Wort ‚Anders-Streben' bezeichnet haben, ein teilweises Abweichen und Übertreten der eigenen Grenzlinien, wodurch es den Künsten möglich wird, nicht etwa einander zu ersetzen, aber sich doch wechselseitig neue Kräfte zu leihen.

Manche reizvolle musikalische Komposition scheint uns immer im Begriff, in malerische Gestaltung übergehen zu wollen. Die Baukunst wiederum, obgleich sie ihre eigenen strengen und geheimnisvollen Gesetze hat, wie wohl jeder

echte Baukünstler sehr gut weiß, strebt doch häufig auch danach, malerische Wirkung zu erzielen — wie in der Arena-Kapelle — oder bildhauerische, wie in der tadellosen Einheitlichkeit von Giottos Glockenturm in Florenz. Manchmal gestaltet sie auch wirklich poetische Baugedanken, wie jene seltsam gewundenen Treppen der alten Ritterburgen in der Loiregegend, die so aussehen, als hätte man sie nur gebaut, damit die Menschen jener wilden leidenschaftlichen Zeit in den wunderlichen Windungen dieser Wendeltreppen ganz ungesehen an einander vorübergehen könnten! Die Architektur kann auch durch die poetische Erinnerung und durch die äußere Einwirkung der Zeit an Reiz gewinnen. Ebenso strebt die Bildhauerei aus den harten Schranken der reinen Form hinüber zur Farbe, oder wenigstens zu ihrem Äquivalent. Auch die Dichtkunst findet in mancher Weise ihren Halt an den übrigen Künsten. Die innere Übereinstimmung zwischen einer griechischen Tragödie und einem hellenischen Werk der Plastik, zwischen einem Relief und einem Sonnett, zwischen der französischen Dichtung im allgemeinen und der Kunst des Kupferstechens, hat einen tieferen Sinn als den einer bloß hergebrachten Redensart.

Alle Kunst strebt unaufhörlich hin-

über in den Zustand der reinen Musik. Denn Musik ist die typische Kunst, die Kunst an sich, der Inbegriff jenes großen Anders-Strebens alles Künstlerischen. Während es auf jedem andern Kunstgebiet möglich ist, den Stoff von der Form loszutrennen und diese Trennung jederzeit durch den Verstand vollzogen werden kann, bleibt es trotz alledem das Bemühen der echten Künstler zu allen Zeiten, diese Trennungslinie zu verwischen. Der Stoff eines Gedichtes zum Beispiel, der Gegenstand oder die Handlung ebenso, der Stoff eines Bildes, die wirkliche Darstellung eines Vorganges oder die Topographie einer Landschaft, bedeuten an sich nichts ohne die Art und den Geist der künstlerischen Auffassung. Dass diese Auffassung in der künstlerischen Form selbst zum Endzwecke werde und ganz den gegebenen Stoff durchdringe: Das eben ist das Endziel der Kunst aller Zeiten, welches sie auf verschiedenen Wegen und in ungleichem Grade erreicht.

Diese abstrakte Ausdrucksweise wird uns sofort klarer, wenn wir an wirkliche Beispiele denken. In der Landschaft sehen wir einen breiten, weißen Sandweg, welcher plötzlich über einem Hügelkamm verschwindet. Dies ist das Motiv einer Radierung von Legros; aber in der Radierung wird dieser weiße Weg

durch einen erhabenen Ernst der künstlerischen Auffassung gleichsam erweitert und umgeformt; diese feierliche Stimmung hat der Künstler vielleicht nur in einem flüchtigen Augenblick auf dem wirklichen Wege gesehen, oder auch ganz aus seiner eigenen Stimmung heraus erzeugt, führt sie nun aber, als das eigentlich Künstlerische, worauf es ankommt, durch die ganze Arbeit einheitlich durch. Oft verleiht ein zufälliger Lichtstrahl aus sturmbewegtem Himmel einer ganz gewöhnlichen und nur allzu bekannten Gegend einen frischen, überraschenden Reiz, einen ganz neuen Inhalt, wie er vielleicht auch aus der Tiefe der Einbildungskraft auftauchen könnte: dann sagen wir wohl, diese Landschaft sei durch solche Lichtwirkung stimmungsvoll geworden, dieses Einweben der goldenen Sonnenfädchen in Grashalm und Ried, Pappelallee und Heuschober sei ‚ein Bild'. Solche zufällige Stimmungen sind am häufigsten in einer landschaftlichen Gegend von wenig auffallendem Charakter, weil in einer derartigen Umgebung alle Gegenstände durch eine andere, vorübergehende Lichtwirkung sofort in ihrer ganzen Ausdehnung neu und reizvoll erscheinen. Daher ist auch beispielsweise ein flaches Flussufer in Frankreich für die Zwecke malerischer Darstellung viel besser geeignet, als ein Alpen-

thal in der Schweiz, eben weil bei dem französischen Flussufer das Gegenständliche, das Topographische, so gering zählt und dort alles so unberührt und still in sich selbst ruht; deshalb vermögen Licht und Schatten, darüber hingleitend, leicht das Ganze in eine einzige vorherrschende Stimmung zu tauchen. Dagegen zeigt die venezianische Landschaft (nach Norden zu gegen die Alpen) manche Härten, oder allzu bestimmt umrissene Einzelformen; doch die Meister der venezianischen Malerei haben sich wenig dadurch beirren lassen. Von ihrem Alpenhintergrund behalten sie nur gewisse Grundformen: die kühlere Farbe und die ruhig fließenden Linien; Einzelheiten, wie die braunen, windumwehten Festungstürmchen, die strohgelben Felder, die Linien ferner Wälder, benutzten sie gewissermaßen als Noten einer musikalischen Begleitung zu ihren Menschengestalten im Vordergrunde; so geben sie nur das Wesentliche, den geistigen Auszug einer bestimmten Landschaft, eine Gegend der reinen oder halbschöpferischen Erinnerung.

Die Dichtung wiederum befasst sich zumeist mit einem bestimmten Stoff oder Vorgang, und ihre Worte wenden sich in erster Linie an den Verstand des Menschen. Zuweilen findet sie einen edlen berechtigten Ausdruck im Sinne moralischer und politischer Ideen und

Bestrebungen, wie beispielsweise in den Dichtungen Victor Hugos. In solchen Fällen kann der Verstand leicht genug Stoff und Form unterscheiden, mag dabei auch der Stoff oder Inhalt, kurz gesagt, Das, was sich an den Verstand wendet, von künstlerischem Geist noch so sehr durchtränkt und umgeformt sein. Die idealen Typen der Dichtung sind aber die, bei denen diese Unterscheidung auf ihr Mindestmaß beschränkt ist. Darum erscheint die Lyrik, weil bei ihr Stoff und Form am engsten mit einander verwachsen sind, vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet als die höchste und vollkommenste Form der Dichtung. Ja, die höchste Stufe derartiger Poesie scheint, zum Teil wenigstens, auf einer gewissen Unbestimmtheit des rein Stofflichen zu beruhen, so dass die Bedeutung, der Sinn des Gedichtes nur klar wird auf Wegen, auf denen der Verstand nicht mehr zu folgen vermag — wie bei einigen der phantasievollen Dichtungen William Blakes und oft in Shakepeare'schen Liedern, z. B. in dem Lied von Marianas Edelknaben in ‚Maß für Maß', wo die zündende dichterische Kraft des ganzen Stückes für einen Augenblick in einer einzigen Melodie zusammenzufließen scheint.

Dieses Prinzip, dieses Grundgesetz des Künstlerischen, ist anwendbar auf alle Dinge,

welche in irgend einem Grade künstlerische Eigenschaften besitzen: auf die Einrichtungsgegenstände unserer Wohnung, auf unsere Kleidung, auf das Leben selbst, in Geberden, in Rede- und Umgangsformen. Denn auch diese können, für den Weisen und Feinfühligen wenigstens, mit einem anmutigen Zauber umkleidet sein, durch die Art, wie sie getragen und gebraucht werden, wodurch sie selbst einen inneren Wert erhalten. Darin liegt thatsächlich Alles, was wertvoll, bedeutsam und anziehend ist in den sogenannten Sitten einer Zeit, worin das Alltägliche und Oberflächliche in Sprache, Kleidung und Verkehrsformen zum Selbstzweck erhoben wird, der ihrem äußerlichen Wesen doch eine geheime Anziehungskraft verleiht.

So strebt alle Kunst fortwährend danach, sich von der Vorherrschaft des bloßen Verstandes zu befreien, ein Ding der reinen Vorstellung zu werden, und sich ihrer Verantwortlichkeit dem Stoff oder Material gegenüber möglichst zu entledigen. Die idealen Beispiele der Poesie oder Malerei sind die, in denen alle Bestandteile so eng ineinander verwoben sind, dass das Stoffliche (oder Gegenständliche) nicht mehr auf den Verstand allein, das Künstlerische (oder die Form) nicht mehr auf das Auge oder Ohr allein wirkt, sondern wo Stoff und Form ein und dasselbe geworden,

eine untrennbare Einheit bilden, als ein Ganzes auf die ‚vorstellungsfähige Vernunft' einwirken, jene geistige Vorstellungsfähigkeit, bei der jeder Gedanke und jedes Gefühl zugleich mit seinem sinnlichen Abbilde als Zwilling geboren wird.

Am vollständigsten wird dieses Ideal in der Musik erreicht, durch die Einheit von Stoff und Form. In den musikalischen Höhepunkten wird der Zweck untrennbar von den Mitteln, fallen Stoff und Ausdruck zusammen und durchdringen sich gegenseitig vollkommen. Musik also, nicht sprachliche Dichtung, wie man gewöhnlich annimmt, ist der reinste Typus und Maßstab aller Kunst. Deshalb dürfen wir uns alle Künste, obgleich jede ihre unübertragbare Wesenheit in sich trägt, doch in stetem Ringen nach dem höchsten Gesetz der Musik begriffen denken, nach einem Ideal, welches die Musik allein vollkommen zu erreichen vermag, und eine der Hauptaufgaben der ästhetischen Kritik, welche sich mit den Erzeugnissen älterer oder neuerer Kunst beschäftigt, besteht darin, den Grad festzustellen, bis zu welchem jedes Kunsterzeugnis dem höchsten musikalischen Gesetze in diesem Sinne entspricht.

In keiner Schule der Malerei sind die notwendigen Grenzen des eigentlich Malerischen, des ‚Malens an sich' mit so unfehlbarer, wenn

auch unbewusster, instinktiver Sicherheit innegehalten worden, wie von den Venezianern. Der oben ausgeführte Gedankengang bildet demnach wohl keine ganz unpassende Einleitung zu einigen Worten über Giorgione, der, obgleich die neuere kritische Forschung von seinen angeblichen Werken so manches gestrichen hat, doch mehr als irgend ein anderer Maler das Leben dieser venezianischen Schule in sich verkörpert.

Die Anfänge der Malerei der Venezianer knüpfen sich an die letzte steife, halbbarbarische Pracht der byzantischen Dekoration und sind gewissermaßen nur die Einführung einer etwas belebteren Menschlichkeit in die Kruste von Gold und Marmor an den Wänden des Doms von Murano oder San Marco. Durch den ganzen Verlauf ihrer späteren Entwicklung blieb die venezianische Schule in steter Unterordnung unter die architektonische Wirkung und hat sich niemals völlig von dem Einfluß ihres Ursprungs frei gemacht. Unbekümmert, und daher unbeirrt durch Naturalismus, religiösen Mystizismus und philosophische Theorien, hatte sie keinen Giotto, keinen Angelico und keinen Botticelli. Frei vom Druck der Gedanken und Gefühle, welche die Kräfte ganzer Generationen florentinischer Maler so schwer belastete, scheinen diese früheren Venezianer,

bis hinunter zu Carpaccio und Bellini, keinen Augenblick den Umfang ihrer Kunst im strengsten Sinne aus den Augen verloren zu haben. Sie vergaßen nie, dass die Malerei vor allem etwas schmücken soll, etwas fürs Auge geben, einen Farbenfleck an der Wand, nur noch feiner abgetönt als die Marmorierung des kostbaren Gesteins an den Wänden, oder das zufällige Spiel von Sonne und Schatten darüberhin: dies ist ihr Anfang und Ende, was immer auch sonst noch an höheren Ideen oder religiösen Träumereien mit hineinspielen mag. Zuletzt, in voller Beherrschung aller technischen Geheimnisse und mit etwas mehr als ‚einem Funken des göttlichen Feuers begabt', erscheint Giorgione da Castelfranco. Er ist der ‚Erfinder des Genre', jener leicht entfernbaren Bilder, welche weder zu Andachtszwecken noch zu allegorischer oder historischer Belehrung dienen sollen; kleine Gruppen lebender Männer und Frauen zwischen entsprechendem häuslichem Milieu oder landwirtschaftlichem Hintergrund, Dinge aus dem wirklichen Leben, Spiel, Musik oder Unterhaltung, veredelt und verfeinert, bis sie uns wie flüchtige Blicke in das Leben, aus der Ferne gesehen, anmuten. Jene Stellen von zarterer Farbenmischung, die bis dahin gehorsam ihren Platz in einer vorwiegend architektonischen Ordnung ausfüllten, löst Giorgione von der Wand, lässt

sie von der Hand eines geschickten Holzschnitzers umrahmen, so dass die Leute sie leicht und bequem fortnehmen können, wohin sie wollen, wie ein Gedicht im Manuskript, oder wie ein Musikinstrument, um es nach Wunsch zu gebrauchen, als Mittel zur Selbsterziehung, Anregung oder tröstlicher Aufheiterung. Wie ein Lebewesen voll Geist und Seele tritt es in unser Gemach, um den Raum wie mit einem kostbaren Duft zu erfüllen und, einem Freunde gleich, bei uns zu bleiben für einen Tag oder für ein ganzes Leben. Der Urheber aller derartigen Kunst, die seit jener Zeit eine so wichtige Rolle in unserer Kultur gespielt hat, war Giorgione. Dabei bleibt auch bei ihm jene alte venezianische Klarheit und Richtigkeit in der Anschauung der wesentlichen Grenzen rein malerischer Kunst noch ganz unberührt; denn während er seine Malerei mit einem hochgestimmten musikalischen Rhythmus und Wohllaut erfüllt, den er unmittelbar aus seinem reichen und hochgestimmten Leben schöpfte, erscheint er dennoch durch die Wahl seines Stoffes, durch die Anschauung des Gegenstandes und seine Unterordnung unter rein malerische Gesichtspunkte (unter den eigentlichen Bildzweck) in erster Linie als der echte Vertreter jenes Strebens aller Künste nach der Musik, nach dem vollkommenen Ausgleich

zwischen Inhalt und Form, welches ich ja oben zu erläutern versuchte.

So nahe neben Titian, obzwar etwas vor ihm geboren, sodass man beide Schüler des alternden Giovanni Bellini beinahe Zeitgenossen nennen möchte, erscheint Giorgione in einem ähnlichen Verhältnis zu Titian, wie Sordello zu Dante, in Brownings Gedicht. Titian wird nachdem er Bellini verlassen, seinerseits der Schüler des Giorgione. Er lebt, nachdem Giorgione ins Grab gesunken noch volle sechzig Jahre in ununterbrochener Thätigkeit, und so reich sind die Früchte seiner Arbeit, dass kaum eine größere Stadt Europas ohne ein Werk von Titians Hand geblieben ist. Aber der wenig ältere Meister mit der so geringen Zahl seiner hinterlassenen Schöpfungen (wirklich erhalten scheint bei genauerer Prüfung doch wohl nur ein einziges Bild, gleich jenem einen Fragment von Sordellos lieblichen Versen), dieser Frühverblichene umfasst dennoch in seinem einzigen Werk alles das, was Titian über die Thätigkeit seines ganzen Lebens ausbreitete.

Wie zu erwarten war, hat sich von jeher etwas Sagenhaftes und Geheimnisvolles mit dem Glanz von Giorgiones Namen verknüpft. Seine genauen Beziehungen zu manchen oft sehr anziehenden Werken — Portraits, Zeichnungen

und gemalten Idyllen — welche in verschiedenen Sammlungen unter seinen Namen gingen, waren von Anfang an schwer festzustellen. Sechs oder acht berühmte Bilder zu Dresden, Florenz und im Louvre wurden ihm jedoch unzweifelhaft zugeschrieben, und wenn irgendwo, so schien in diesen Gemälden noch etwas von der alten Pracht des venezianischen Menschentums erhalten geblieben zu sein. Aber von diesen sechs oder acht berühmten Bildern weiß man heute, dass nur eins ganz sicher von der Hand Giorgiones ist. Die wissenschaftliche Prüfung dieser Frage hat endlich eingesetzt und wie zumeist in solchen Fällen hat sie uns die Vergangenheit nicht näher und klarer gerückt, sondern uns gezeigt, dass wir weit weniger von der Vergangenheit besitzen als wir zu besitzen schienen! Viele von den Werken, welche den Ruf Giorgiones in seiner Zeit schnell verbreiteten, waren für die unmittelbare Wirkung des Augenblicks gemalt und sind höchst wahrscheinlich schon bald wieder verblichen, wie die Fresken an der Fassade des Kaufhauses der Deutschen in Venedig, von denen aber noch immer ein paar leuchtende, hochrote Spuren einen Hauch entschwundener Herrlichkeit über den Rialto verbreiten. Und dann kommt ein Zeitpunkt um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, wo

man wie in ein schattenhaftes Grenzland hinein kommt, in dem die Tradition sich gleichsam verirrt und unklar wird, und alle Umrisse von Giorgiones Werk und Leben verschwimmen. Damals wurde es unter den wohlhabenden Kunstliebhabern, denen kritisches Urteil fehlte, eine Modesache, angebliche Werke des Giorgione zu sammeln, infolgedessen natürlich eine Menge von Nachahmungen in Umlauf kamen, und so die Tradition leicht auf eine falsche Fährte gelockt werden musste. Dann aber hat der ‚Neue Vasari' (Crowe & Cavalcaselle) diese mit so großem Anspruch auf unsere Ehrfurcht verknüpfte Tradition Faden für Faden zerpflückt, und was übrig bleibt von diesem lebensprühendsten unter den venezianischen Malern — einer lebendigen Flamme gleich in den früheren nebelhaften Tagen — wurde von der neueren Forschung fast auf die trockene Thatsache eines bloßen Namens zurückgeführt. Alles übrige ist Legende.

Aber es bleibt noch genug übrig um uns zu erklären, wie die Legende sich um diesen Namen schlingen konnte, warum gerade sein Name sich mit den schönsten Werken anderer Meister verband. Das Bild von dem ‚Konzert' im Pitti-Palast, auf dem ein Mönch in Kutte und Tonsur die Tasten eines kleinen Klavizimbels berührt, während ein Schreiber, hinter ihm stehend den Henkel einer Trinkschale ergreift, und ein

Dritter in Barett und Feder auf den richtigen Einsatz zum Beginn des Singens zu warten scheint, ist unzweifelhaft von Giorgione. Die Kontur des erhobenen Fingers, die Hutfeder, ja sogar die Fäden des feinen Leinenstoffes haften noch eben in der Erinnerung, ehe sie untertauchen in dem goldigen, fast überirdisch ruhigen Glühen der Farbe; die unfassbare künstlerische Eingebung, welche die zitternden Tonwellen aufgefangen und sie für immer an Lippen und Händen gebannt hat: das alles ist in der That des Meisters Eigenstes.

So hat doch die Kritik, indem sie vieles bisher für Giorgiones Werk Angesehene ausschied, aber den rechtmäßigen Anspruch dieses einzigen Bildes feststellte, uns dieses für immer als eines der köstlichsten Kleinode im Reiche der Kunst erhalten.

Es ist bemerkenswert, dass die Vornehmheit der Auffassung in diesem ‚Konzert', die einheitliche Durchführung sowohl in der Technik wie in den dargestellten persönlichen Typen, von den Verfassern des ‚Neuen Vasari' zum Maßstabe für die Echtheit von Giorgiones Werken erhoben wurde. Indem sie hier mit dem Siegel seiner Meisterschaft zugleich auch eine hinreichende Erklärung für seinen weitreichenden Einfluss fanden, weisen nunmehr die Verfasser zunächst die Heilige Familie

des Louvre dem Pellegrino da San Daniele zu, wegen gewisser Punkte, in denen das Bild hinter dem angewandten höchsten Maßstab zurückbleibt, die aber kaum den Genuß des Beschauers beeinträchtigen werden an jenem Zauber flüssigklarer Luft, womit das ganze Bild erfüllt zu sein scheint, so dass sie die Augen und Lippen und selbst die Gewänder seiner heiligen Personen mit einer Art winddurchwehter Frische und Thatkraft durchdringt. Das sichtbare Zeichen dieser reinen Luft ist gleichsam jener einzelne blaue Berg, der sich klar in der Ferne abhebt. In gleicher Weise wird ein anderes beliebtes Bild des Louvre, das Fête Champêtre, welches von einem Dichter in einem Sonnett gefeiert wurde, dessen eigene Malerei uns so oft in den Sinn kommt, wenn wir über diese köstlichen Dinge nachdenken*, einem Nachahmer des Sebastiano del Piombo zugeschrieben; ferner der Sturm (von der Akademie in Venedig) dem Paris Bordone, oder ‚möglicherweise einem vorgeschrittenen Kunsthandwerker des sechzehnten Jahrhunderts' — ein vielleicht etwas geringerer Verlust, obwohl auch hier eine erfreuliche Stimmung des sich aufklärenden Wetters an der linken (und einzig unberührten Stelle des Bildes) vorhanden ist. Aus der Dresdener Galerie wird ‚Der eine

* Rossetti.

Dame umarmende Ritter' sogar einer ‚unbekannten Hand aus Brescia' überwiesen, jenes Bild, bei dem des Ritters zerbrochene Fechthandschuhe eine Episode aus einer Erzählung anzudeuten scheinen, deren Ausgang wir gern erfahren möchten. Ferner wird Jakob und Rahel daselbst einem Schüler des Palma zugesprochen und wir werden aufgefordert, vielleicht Das Ordal und Die Auffindung des Moses mit ihren edelsteinklaren, kleinen Wassertümpeln, so groß ihr Zauber auch sein mag, dem Bellini zu überlassen. Indessen hat die kritische Forschung, welche mit der Zahl seiner angeblich echten Werke so kräftig aufräumt, der überlieferten Vorstellung von dem Leben und der Persönlichkeit dieses Mannes kaum etwas Wichtiges hinzugefügt; nur ein paar Jahreszahlen oder vereinzelte Umstände hat sie etwas genauer festgestellt.

Giorgione wurde vor dem Jahre 1477 geboren und verlebte seine Kindheit in Castelfranco, dort wo die letzten Ausläufer der Friauler Alpen mit einer Art romantischen, parkartigen Anmut in die Ebene abfallen. Ein natürliches Kind aus der Familie der Barbarelli von einem Landmädchen in Vedelago, findet er früh seinen Weg in den Lebenskreis bedeutender Menschen — Menschen von feiner Lebensart — und wird dadurch bald mit all den

Verschiedenheiten des persönlichen Ausdrucks, der Haltung und selbst der Kleidung vertraut, welche man in diesen Kreisen am leichtesten unterscheidet und versteht — die stille, gehaltene Vornehmheit auf dem ‚Konzert' im Palazzo Pitti.

Nicht weit von seinem Heim entfernt wohnte Catharina Cornaro, Cyperns ehemalige Königin, und oben in jenen alten Festungstürmen, die noch heute stehen, Tuzio Costanzo, der berühmte Condottiere: ein malerischer Rest mittelalterlichen Lebens inmitten einer schnell wechselnden Zivilisation. Giorgione malt ihre Portraits, und als Tuzios Sohn Matteo in früher Jugend stirbt, schmückt er zu dessen Andenken eine Kapelle zu Castelfranco. Bei diesem Anlass malte er vermutlich das Altarstück, eines seiner ersten authentischen Werke, das dort noch erhalten ist, mit der Gestalt jenes Kriegerheiligen Liberale, dessen kleine Originalstudie in Öl mit ihrer zart silbergrauen Rüstung zu den wertvollsten Schätzen der Londoner Nationalgalerie gehört. In diesem Heiligen hat man (wie in mehreren andern, ihm zugeschriebenen Gestalten) eine Ähnlichkeit mit seiner eigenen, vermutlich sehr vornehmen Erscheinung zu sehen geglaubt. Früh gestorben, aber auch gefeiert, wurde er selbst zuletzt von Venedig hierhergebracht und an diesem

Orte bestattet. Auf einem jener Gartenfeste, bei denen er seine Freunde gerne mit Musik zu ergötzen pflegte, lernte er eine Frau kennen, zu der ihn eine tiefe Liebe ergriff — „und sie waren sehr beglückt alle beide in ihrer Liebe", schreibt Vasari. Zwei hierauf bezügliche, sonst aber abweichende Legenden stimmen darin überein, dass er durch diese Dame seinen Tod fand. Ridolfi meint, dass er, nachdem sie ihm von einem seiner Schüler entführt worden war, aus Gram über diesen doppelten Verrat gestorben sei. Vasari erzählt, dass sie an der Pest erkrankte, und dass, als Giorgione sie wie sonst besuchte, er mit ihren Küssen zugleich ihre tötliche Krankheit in sich aufnahm und schnell verschied.

Obzwar von seiten der neueren Forschung die Zahl seiner wirklich vorhandenen Werke bedeutend verringert wurde, ist damit doch noch keineswegs alles gethan; um eine richtige Anschauung zu gewinnen, genügt es nicht, das wahre und das Falsche bloß zu sichten; denn auch das mit einem großen Namen nur sagenhaft Verknüpfte ist, wenn nicht thatsächlich wahr, doch oft bedeutsam und anregend. So bleibt für den ästhetischen Denker über den wirklichen Giorgione und seine vorhandenen Werke hinaus noch das Giorgioneske: ein Geist, ein Einfluss in der Kunst,

etwas Unfassbares, eine Tradition, nachwirkend in Männern so verschieden unter einander wie die, denen die meisten seiner vermeintlichen Werke wohl zugesprochen werden müssen. Es ist eine ganze Schule, welche sich aus all den merkwürdig anziehenden Werken zusammensetzt, die ihm mit Recht oder Unrecht zugeschrieben worden sind. Zeichnungen und Entwürfe von unbekannter oder zweifelhafter Hand, nach ihm kopiert oder etwas verändert, wurden oft aus ganz verschiedenen Gründen als seine gepriesen. Aus dem unmittelbaren Eindruck, den er auf seine Zeitgenossen machte, wodurch er in ihrem Gedächtnis eine unauslöschliche Spur hinterließ; aus der künstlerischen Überlieferung hinsichtlich der malerischen Behandlung des Stoffes — eine Überlieferung, welche thatsächlich bis auf unsere Tage fortbesteht und die wir deutlich bis auf ihren Ursprung zurückverfolgen können — verdichtet sich für uns die Gestalt des Giorgione bis zur höchsten Verkörperung von Venedig selbst. Er wird zum idealen Spiegelbild, und alles, was glanzvoll und glühend war, hat sich um das Andenken dieses wunderbaren jungen Mannes gleichsam kristallisiert.

Man gestatte mir nun einige von den Kennzeichen dieser Schule des Giorgione

eingehender beleuchten zu dürfen. Sie entsprechen trotz aller vernichtenden Kritik des ‚Neuen Vasari' gewiss noch in der Hauptsache jenen berühmten Bildern in Dresden, Florenz und Paris; denn es hat sich gerade aus diesen ein gewisses Kunstideal gebildet, ein Verständnis für jenes Ziel und Verfahren in der Malerei, das wir überall als das Giorgioneske erkennen, wo immer es uns entgegentritt, sei es nun in der venezianischen Kunst oder in Werken unserer Zeit. Das typische Beispiel bildet eben jenes über allem Zweifel echte ‚Konzert' im Palazzo Pitti, ein Unterpfand auch zugleich, welches die Verbindung des Meisters mit dieser Schule unwiderruflich verbürgt.

Ich sprach vorhin von der Durchdringung des gegebenen Stoffes mit seiner künstlerischen Form als von einem Idealzustand, den nur die Musik vollkommen zu verwirklichen vermag, zu dem aber jede echte Kunst fortwährend hinstrebt. In der Kunst des Malens hängt das Erreichen dieses Zustandes, dieser vollkommenen Durchdringung des gegebenen Stoffes mit Farbe und Zeichnung natürlich in hohem Grade von der feinfühligen und geschickten Auswahl des malerischen Stoffes oder Stoffgebietes ab. Das eben bildet eines der Geheimnisse von Giorgiones Schule — der Schule

des ‚Genre'. Sie beschäftigt sich hauptsächlich mit ‚gemalten Idyllen', aber in der Darstellung dieser gemalten Dichtung wird sie von einem hochentwickelten Taktgefühl geleitet in der Wahl solcher Vorgänge, welche sich am einfachsten und einheitlichsten durch Linien und Farben zur rein malerischen Wiedergabe eignen. Denn wenn auch ihre Bilder gemalte Dichtungen sind, gehören sie doch einer Art von Poesie an, welche sich ohne das gesprochene Wort, ohne ‚anekdotische Hülfe' mitteilt. Ihr großer Meister ragt durch die schnelle Entschlusskraft hervor, mit der es ihm gelingt eine augenblickliche Bewegung wiederzugeben: das Anschnallen der Ritterrüstung bei stolz zurückgebogenem Haupte; das ohnmächtig niedersinkende Weib; die rasche Umarmung, schnell wie der von sterbenden Lippen mit dem Tode zugleich empfangene Kuss; das Wechselspiel von Spiegelglas blankem Eisen und stillem Wasser, wodurch ein fester Körper von allen Seiten zugleich dargestellt werden kann, womit Giorgione die spitzfindige Frage löst, ob die Malerei einen Gegenstand so allseitig wiedergeben könne wie die Plastik es kann. Die schnelle That, die flüchtige Aufwallung, den Gedankenblitz: Alles packt er mit jener sprühenden Lebendigkeit, von der Vasari uns berichtet — *il fuoco Giorgionesco.*

Es gehört zum unerklärlichen aber unentbehrlichen Wesen der höchsten dramatischen Dichtung, dass sie durch ein paar tiefbedeutsame Momente, ein äußeres Zeichen, eine Geberde, einen Blick, ein Lächeln vielleicht, worin alle Triebfedern, Handlungen und Wirkungen einer langen Entwicklung sich wie in einem Brennpunkt treffen, blitzartig Vergangenheit und Zukunft, Furcht und Hoffnung in einem glühenden Bewusstsein des Augenblicks zusammenfasst. Solche Augenblicke greift die Schule des Giorgione mit unfehlbarer Sicherheit aus dem fieberhaften, farbenfunkelnden Leben der alten Staatsbürger von Venedig heraus — rhythmische Taktpausen, in denen wir als Zuschauer das plötzlich gleichsam stockende Drama in seiner ganzen Farbenfülle genießen können wie ein feinstes Lebenselixier.

Nach dem Wesen des Musikalischen, sagte ich, streben alle Künste. In der Schule Giorgiones treten daher die Augenblicke musikalischer Andacht, das Hören von Musik, Gesang und Begleitung selbst als rein malerisch gegebene Stoffe in den Vordergrund. Damals entstand auf dem Hintergrund des schweigenden Venedig, den jeder Fremde so tief empfindet, die Welt der italienischen Musik. In Skizzen und Studien und fertigen Gemälden

können wir das überall verfolgen — Menschen, die, während sie Musik hören, ohnmächtig werden, Musik am Teichufer wo man angelt, am fließenden Bach oder am Brunnen, oder unter den weidenden Herden. Das Stimmen der Instrumente, Menschen mit gespannt lauschenden Gesichtern, wie jene, welche Plato an einer Stelle beschreibt, um die feinsten, kaum vernehmbaren Tonschwingungen aufzufangen, wobei das Ohr und die Fingerspitzen sich unendlich verfeinern in der Sehnsucht nach süßen Tönen; ein in Gedanken nach Akkorden greifen auf einem Instrument ohne gespannte Saiten, oder das zufällige Anklingen eines Tones in einem halbdunklen Zimmer. Bei solcher musikalischen Auffassung unseres Seins wird das Leben selbst zu einem Aufhorchen, einem Lauschen nach Musik, nach dem Vorlesen von Bandellos Novellen, nach dem Ton des fließenden Wassers, nach der enteilenden Zeit. In Wirklichkeit sind solche Augenblicke oft nur die des Spiels und der Erholung für uns und wir wundern uns selbst über die unerwartete Seligkeit in den scheinbar unwichtigsten Momenten; nicht nur darum, weil das Spiel in vielen Fällen wirklich unsere besten Kräfte weckt, sondern auch aus dem Grunde, weil zu solchen Zeiten der Hochdruck unserer dienstfertigen alltäglichen Anspannung

nachlässt und wir den Dingen außer uns einen viel freieren Durchgang gestatten, uns ihnen mehr hingeben.

So führt uns diese Schule der Malerei häufig hinüber von der Musik zu dem Spiele, das wie Musik ist, zu jenen Maskenspielen, bei denen die Erwachsenen gleich Kindern sich in allerlei Vermummungen gefallen, um ‚nur so zu thun als ob', in allerlei abenteuerlichen Verkleidungen alter italienischer Kostüme mit Stickereien und Pelzwerk, welche der Meister für solche Aufzüge so gerne entwarf und die er über all dem fleckenlos weißen Leinen an Hals und Handgelenken so köstlich malen konnte.

Wenn nun die Bewohner dieses schönheitsdurstigen Landes recht zufrieden sind, so darf auch Wasser nicht allzufern sein, und für die Schule des Giorgione ist das Wasser fast eben so bezeichnend und suggestiv wie die Musik — der Brunnen oder das marmorumrandete Wasserbecken; das Heben oder Ausschütten von Quellwasser, wie in dem Fête Champêtre jene Dame mit der edelsteingeschmückten Hand, die es aus dem Kruge gießt, indem sie auf den kühlen Plätscherton lauscht, der sich mit dem fernen Klang der Hirtenflöten mischt. Die ganze Gegend fühlt es und freut sich darüber, voll klarer Kühle und feuchter Frische

nach dem Regenschauer, wenn das abfließende Wasser sich in den Rieselbächen sammelt; auch die Luftschicht in dieser Landschaft zittert von kosmischem Leben; sie ist buchstäblich empyräisch, reingebrannt, wie die Menschen, die sie atmen.

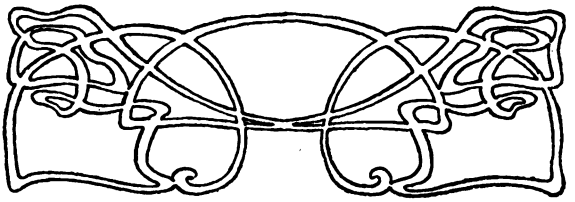
Die Gegend hat etwas von dem Charakter einer englichen Parklandschaft, mit ihren kultivierten Rasenflächen und den für anmutige Ausblicke geschickt ausgenutzten Baumgruppen und Bodenwellen; nur dass in Italien die ganze Natur gleichsam von goldenen Fäden durchwoben ist; selbst aus der tiefen Schattenschwärze der Zypressen funkeln sie hervor. So malen denn diese Venezianer mit Goldstaub, weben ihre feine Fäden durch das menschliche Fleisch oder durch die weißen Wände der strohbedeckten Hütten. Die harten, scharferkennbaren Einzelheiten auf den Bergabhängen treten in weichere Fernen zurück: nur eine Bergkuppe bleibt am Horizont in klingendem Blau, als ein sichtbares Zeichen jener erquickenden Kühle, welche uns hier, wo wir vor Alpenregen und Sturm sicher sind, nur noch vom Standpunkt des Malers interessiert. Und doch überall: — welch ein lufterfüllter Raum ist hier, wo das Auge von Ebene zu Ebene ruhig wandern kann durch das langgestreckte Thal, wo Jacob Rahel umarmt inmitten der

weidenden Herden! Nirgends giebt es ein echteres Beispiel für jene Einheit der Menschengestalt und ihrer landschaftlichen Umgebung, die ich als Merkmal der venezianischen Schule schon hervorgehoben habe, als dieses. Da wird keins von beiden getrennt oder nur als Vorwand für das andere gemalt.

So etwa steht es um die ‚*vraie vérité*' in Bezug auf Giorgione, wenn es gestattet ist, diesen Ausdruck hier anzuwenden, mit dem die Franzosen jene dauernde Wirkung ins Weite bezeichnen, welche bedeutenden Menschen oder Einflüssen innewohnt, eine Nachwirkung, welche über die engeren Grenzen wissenschaftlich festgestellter Thatsachen oft weit hinausreicht und sie ergänzen muss. Dafür kann uns Giorgione zur Lehre dienen. Was ihn selbst betrifft, so dürfen wir uns alle Aufklärungen und absprechenden Urteile merken, mit denen die kritische Forschung eine kostbare Erbschaft unserer Vergangenheit scheinbar ‚wegerklärt' hat. Sie sind ein wertvoller Beleg für die Notwendigkeit einer vorsichtigen Zurückhaltung, die in allen kritischen, besonders aber in kunstkritischen Fragen so wünschenswert ist. Aber bei voller Würdigung dieser Kritik darf der Tieferblickende hierbei nicht stehen bleiben. Richtig verstanden sind solche kritische Vorbehalte nur das attische Salz für die Echtheit unserer Erkenntnisse!

Jenseits dieser wissenschaftlich festgestellten Thatsachen dürfen wir auch die mittelbaren Einflüsse nicht außer Acht lassen, durch die ein Mann wie Giorgione seine dauernde Bedeutung erhält. Denn indem sie wächst und sich fortpflanzt, wird sie zu einem Bestandteil unserer eigenen Kultur.

Darin meine ich, in der Würdigung dieser wesentlichen Wahrheit liegt Giorgiones Bedeutung.



JOACHIM DU BELLAY

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, als der Geist der Renaissance überall herrschte und die Menschen anfingen mit Geringschätzung auf die Werke des Mittelalters herabzusehen, hatte die ältere Gotik noch eine Aussicht weiter zu leben, nämlich dadurch dass sie von ihrer Nebenbuhlerin, die im Begriff war sie ganz zu verdrängen, etwas borgte, dass sie künstlerische Anleihen machte. Auf diese Weise entwickelte sich hauptsächlich in Frankreich eine neue Geschmacksrichtung von ganz eigentümlichem Reiz, durch die Verschmelzung der bereits etwas verwässerten italienischen Zierformen mit dem Gefühl der strengeren nordischen Formensprache. Aus dieser Mischung entstand das Château de Gaillon wie wir es noch heute aus den feinen Kupferstichen Israël Silvestres kennen — eine gotische Burg, aber verschleiert durch ein zierliches italienisches Maßwerk — ebenso Chenonceaux, Blois, Chambord und die Kirche von Brou.

Als Maler kamen aus Italien Männer wie Maître Roux und die Meister der Schule von Fontainebleau, um ihre spätitalienische Üppigkeit durch die silberfarbige Kühle und Natürlichkeit des nordischen Farbensinnes aufzufrischen. Es ist bezeichnend für diese Künstler, dass sie die Glasmalerei mit Glück betrieben, eine im Wesen recht eigentlich mittelalterliche Kunst. Sie nahmen sie da wieder auf, wo die mittelalterlichen Glasmaler aufgehört hatten, und arbeiteten durchweg in den zartesten Feinheiten von Farben und Linien; indem sie sich dabei in den Grenzen des Materials hielten, erreichten sie Feinheiten in der Farbe, von denen die älteren Werkmeister, die Glasmaler von Chartres und Le Mans, nicht einmal geträumt hatten. Diese sogenannte Renaissance in Frankreich war also weniger die Einführung eines ganz neuen und bereits fertigen Geschmacks aus Italien, als vielmehr die feinste und letzte Frucht des Mittelalters selbst, seine schwindende Pracht, sein Altweibersommer.

Der gotische Geist hatte in Frankreich Tausende von Liedern erzeugt; so borgte die französische Dichtung auch in der Renaissance etwas Fremdes nur, um es mit der bodenwüchsigen gotischen Kraft der Heimat zu verschmelzen. Die Gedichte eines Ronsard, mit ihrem erfinderischen Sinn für Reimverbindungen,

feine Verzierungen und Leichtigkeit im Aufbau, sind nur das poetische Gegenstück zum Maßwerk am Hause des Jaques Coeur zu Bourges, oder am Justizpalast zu Rouen.

Im angeborenen französischen Geschmack lag thatsächlich etwas der italienischen *finesse* verwandtes. Das Kennzeichen für die Kunst der Franzosen war stets eine gewisse Sauberkeit und Sicherheit, eine auffallende Zierlichkeit der Hand, *une netteté remarquable d'exécution.* In den Gemälden des François Clouet, oder vielmehr der Clouets, denn es war eine ganze Malerfamilie, bemerkenswert wegen ihres Widerstrebens gegen italienische Einflüsse, findet man einen silbergrauen Farbenton und eine Klarheit im Ausdruck, wodurch sie sich deutlich von ihren flämischen Nachbarn, den Hemling und Van Eyck unterscheiden. Diese zierliche Genauigkeit kennzeichnet nicht minder die französische Dichtung. Eine leichte, luftige Zartheit und einfache Anmut ist das Wesen sowohl der Verse eines Villon wie der ‚Stunden' Annas von Bretagne. Sie sind auch an hundert Schnitzereien und Meißelarbeiten der französischen Gotik zu erkennen. Wie in den alten gotischen Kathedralen und ihrem sprachlichen Gegenstück, den altgotischen *chansons de geste*, wird die rauhe, schwere Masse feiner und schlanker, als ob ein leichterer Lufthauch

sie umspielte. Das sieht man an den Schnitzereien und Steinhauereien der granitenen Kirche zu Folgoat, oder an den Versen im Rolandsliede, welche die schönen priesterlichen Hände des Erzbischofs Turpin beschreiben — obwohl hinter beiden noch die kraftvolle gotische Schwere fühlbar ist.*

Villons Lieder und Clouets Bilder sind wie diese. Man spürt den feineren Anschlag, der sich verrät wie edleres Blut in einer gewöhnlicheren Gattung, durch eine Wendung des Handgelenks, durch spitzere Finger, durch eine Linie oder Geberde. Zu Ronsards Zeit drohte dagegen das rauhere Element zu überwiegen. Niemand kann heute im Rabelais blättern ohne zu merken, wie nötig damals eine Zucht, eine Milderung gewesen wäre. Diese künstlerische Zucht und Milderung zu erreichen, war das Bestreben der dichterischen Revolution, die sich an Ronsards Namen knüpft. Indem er sich nach den Mitteln umsah, wie man die französische Dichtung verfeinern könne, übernahm er bereitwillig den neueinströmenden Renaissancegeschmack, der in Frankreich die Bauwerke, Sprache, Kunst und Dichtung in ihren

* Die reinkünstlerische Seite dieses Gegenstandes ist in einem Werke von Geschmack und Gelehrsamkeit: Die Renaissancekunst in Frankreich, von Frau Mark Pattison ausführlich behandelt.

Grundzügen unberührt ließ — immer noch als die alte fränkische Gotik — aber ihre Außenseite mit einem seltsam fremdartigen Schein vergoldete, welcher über das nordische Land hinschimmerte, jedoch kaum tiefer und dauernder als eine zufällige Beleuchtung. Ronsard verstärkt, er verdoppelt mit der italienischen *finesse* die französische Zierlichkeit. Daraufhin verschwindet fast alle Stärke und Tiefe aus der französischen Dichtung; nur die Leichtigkeit, Anmut und vollendete Technik bleiben. Aber diese Anmut und diese Zartheit der Ausführung besitzen einen nicht zu leugnenden ästhetischen Wert.

So wurde aus dem alten französischen *chanson*, der ähnlich wie das ältere nordgotische Ornament etwas Rauhes und Formloses war, aus dem nur hin und wieder eine beinah gespensterhafte Grazie auftauchte, in den geschickten Händen Ronsards eine Pindarische Ode. Er gab ihm den Halt, ein durchgeführtes System, Strophe und Gegenstrophe, eine Abwechslung im Versfuß, welche die Spannung und Neugier rege hält, so dass schon die Art wie die Zeilen geschrieben sind, das Seitenbild an und für sich, den Blick anzieht und leicht darüber hinführt. Hier ein Beispiel:

Avril, la grace, et le ris
De Cypris,

Le flair et la douce haleine;
Avril, le parfum des dieux,
Qui, des cieux,
Sentent l'odeur de la plaine;

C'est toy, courtois et gentil,
Qui, d'exil
Retire ces passageres,
Ces arondelles qui vont,
Et qui sont
Du printemps les messageres.

Dies ist nicht von Ronsard, sondern von Remy Belleau; denn Ronsard machte bald Schule. Sechs andere Poeten verbanden sich mit ihm in dieser literarischen Revolution: jener Remy Belleau, Antoine de Baif, Pontus de Tyard, Etienne Jodelle, Jean Daurat und endlich Joachim du Bellay. Mit der damals herrschenden Vorliebe für Embleme — alle Werke Franz des Ersten waren mit dem Salamander, die Heinrichs des Zweiten mit dem doppelten Halbmond, die der Anna von Bretagne mit der verknoteten Schnur geschmückt — nannten sich diese Poeten die Pleiade: sieben an der Zahl, obwohl man auch in dieser Dichtervereinigung wie beim himmlischen Siebengestirn noch eine Anzahl Sternlein geringerer Größe findet.

Der erste Ton dieser jungen Revolutionäre wurde von Joachim du Bellay angeschlagen in Gestalt einer kleinen Broschüre, die er im Alter

von vierundzwanzig Jahren schrieb. Sie mutet uns an, als sei sie erst gestern geschrieben, so reich ist sie an feinsten kritischen Vergleichen und Unterscheidungen jener Art, die man oft irrtümlich für ein besonderes Kennzeichen der modernen Schriftsteller hält. Die Broschüre führt den Titel: *La Deffense et Illustration de la langue Françoyse* und stellt sich die Aufgabe, die französische Sprache zu veredeln und ihr Glanz zu verleihen.

Wir sind gewohnt, von der vielseitig schöpferischen und kritischen Bewegung im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert als von der Renaissance als Ganzes zu sprechen, und weil wir einen einheitlichen Namen dafür haben, meinen wir manchmal es sei mehr Einheit darin gewesen als thatsächlich darin vorhanden war. Sogar die Reformation, die andere große Geistesbewegung des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, war viel weniger einheitlich, hatte nicht den geschlossenen Gesamtzug, wie man anfangs anzunehmen geneigt ist. Doch die Renaissance war sich noch weit weniger eines einheitlichen Zieles und Vorgehens bewusst als die Reformation. Wenn aber die Renaissance ‚jemals ihrer selbst bewusst wurde', wie ein deutscher Philosoph sich ausdrücken würde, wenn ihren Führern überhaupt ein planmäßiges Ziel vor Augen schwebte, so war es

in dieser kleinen Schrift des Joachim du Bellay, die man nicht aufschlagen kann, ohne die Aufregung des kühnen Vorwärtsdrängens mitzuempfinden, die uns auf jeder Seite entgegentritt. ‚Es ist eine auffallende Thatsache, meint Sainte-Beuve, dass im Französischen, umgekehrt wie in anderen Sprachen, die Prosa stets den Vorrang vor der Poesie gehabt hat'. Du Bellays Prosa ist vollkommen durchsichtig, keusch und flüssig. In mancher Hinsicht ist sie ein besseres Beispiel für die Kultur dieses ‚Siebengestirns' als irgend eine ihrer Versdichtungen. Wer die ganze Richtung, von der die Pleiade nur ein Bestandteil ist, in ihrer geheimnisvollen und fremdartigen Grazie liebt, kann keinen klareren Einblick gewinnen als eben durch Joachim du Bellays kleine Abhandlung.

Sein Ziel war, die vorhandene französische Kultur der wiederentdeckten klassischen Kultur anzupassen. Dabei entwickelt er die leitenden Gedanken der ‚Pleiade' und findet manche dauernde und anwendbare Wahrheiten. Es gab damals Viele, die ganz an der französischen Sprache verzweifelten und meinten, sie sei des Reichtums und der Geschmeidigkeit der alten Sprachen überhaupt nicht fähig — *‚cette élégance et copie qui est en la langue Grecque et Romaine'* und dass man nur in den toten

Sprachen wirklich wissenschaftlich denken und wirklich ‚dichterisch dichten' könne. ‚Die welche so reden, sagt Du Bellay, erinnern mich lebhaft an jene Reliquien, welche man nur unter Glasbehältern betrachten aber nicht berühren darf. So machen es diese Leute mit allen Zweigen der Kultur, die sie in griechischen und lateinischen Büchern verschlossen halten. Sie erlauben uns nicht sie anderswo zu suchen, oder sie aus toten Worten in lebendige zu übertragen, welche ihren Weg täglich durch den Mund der Menschen finden.' ‚Die Sprachen, sagt er dann, wachsen nicht wie Bäume und Blumen, einige von Anfang an schwach und kränklich, die andern gesund und kräftig und fähig, das Gewicht der menschlichen Gedanken und Gefühle zu tragen, sondern ihre ganze Tugend liegt nur in der selbständigen Wahl und Willenskraft Derer, die sie zu gebrauchen wissen. Deshalb kann ich auch die thörichte Übereilung mancher meiner Landsleute nicht streng genug tadeln, welche, obwohl sie nichts weniger als Griechen und Lateiner sind, mit mehr als stoischer Geringschätzung alles zurückweisen, was in französischer Sprache geschrieben wird; und ich kann nicht umhin, über die sonderbare Ansicht einiger Gelehrter zu staunen, die da denken, unsere einheimische

Mundart tauge nicht zu wissenschaftlicher Gelehrsamkeit und gutem Schrifttum.'

Es war ein Zeitalter der Übersetzungen. Du Bellay selbst hatte zwei Bücher der Aeneide und andere ältere und neuere Dichtungen übersetzt, und manche Leute glaubten, die Übersetzung der klassischen Literatur sei das einzige Mittel die französische Sprache zu veredeln: ‚Wir bevorzugen stets die Fremden — *nous favorisons toujours les étrangers*'. Du Bellay sucht diese Erwartung etwas zu dämpfen. ‚Ich glaube nicht, dass man ihren richtigen Gebrauch erlernen kann, — er spricht von Zierformen in der Sprache — mit Hülfe von Übersetzungen, weil es unmöglich ist, sie mit derselben Anmut wiederzugeben, wie sie der ursprüngliche Verfasser gebraucht hat. Denn jede Sprache besitzt irgend eine ihr eigentümliche Färbung, und wenn wir uns zwingen wollen, ihre Natürlichkeit (*le naïf*) in einer anderen Sprache auszudrücken und dabei das Gesetz des Übersetzens streng inne zu halten, welches darin besteht, nicht über die Grenzen des Originals hinaus zu gehen, so werden unsere Worte kalt und gezwungen erscheinen.' Dann giebt er die Stichprobe für eine gute Übersetzung: ‚Als Beweis lese man Demosthenes und Homer im Lateinischen, Cicero und Virgil im Französischen, und sage ob sie ganz die-

selben Empfindungen wie in der Ursprache erwecken?'

In diesem Streben die französische Sprache zu veredeln, ihr Anmut, Maß und Abrundung zu geben — jenen letzten, milden, malerischen Anstrich, *cette dernière main que nous désirons* — bricht du Bellay eine Lanze für seine Muttersprache, das heißt für die Sprache, welche für uns den höchsten Grad alles Beweglichen, Ergreifenden und Leidenschaftlichen enthalten soll. Er erkannte die Tonfülle und Treffsicherheit der Sprachen, wie sie in das Tiefinnerste der Dinge eindringen, und indem er für die Veredelung der französischen Sprache kämpfte, that er es nicht zu gelehrten, scholastischen Zwecken, sondern für die Freiheit und Unmittelbarkeit nicht nur in der heimischen Schriftsprache sondern auch in der täglichen Umgangssprache. Denn schließlich konnte man dieses bewegliche Leben, diesen unmittelbaren Impuls nicht in griechischen und lateinischen Büchern wie Reliquien einkapseln, — *péris et mises en reliquaires de livres.* Mit Hülfe dieses verkümmerten Sprösslings — *pauvre plante et vergette* — der französischen Sprache will du Bellay zart und eindringlich sprechen; diese oder keine soll für ihn zum Ausdrucksmittel werden für das, was er in einem seiner Gleichnisse *le discours fatal des choses mondaines* nennt — für Dinge, die des

Menschen Schicksale entscheiden. Seine Vaterlandsliebe ließ ihn nicht daran zweifeln; er sieht schon die ganze Geschmeidigkeit und Schönheit seiner Sprache voraus — *parfait en toute élégance et venuste de paroles.*

Du Bellay wurde 1525 geboren, in dem verhängnisvollen Jahre der Schlacht bei Pavia und der Gefangennahme Franz des Ersten. Seine Eltern starben früh und sein kleines mütterliches Erbe, ce petit Liré, sein geliebter Geburtsort, ging auf ihn als den jüngeren Sohn über. Er wurde von einem nur wenige Jahre älteren Bruder erzogen, und die beiden Knaben verbrachten, sich selbst überlassen, ihre Jugend in Träumen von soldatischen Ruhmesthaten. Ihre Bildung blieb unentwickelt. ‚Die Zeit meiner Jugend, schreibt du Bellay, ging verloren wie die Blumen, die kein Regenschauer benetzt und keine Hand pflegt'. Er war kaum zwanzig Jahre alt als der ältere Bruder starb, nachdem er ihm, Joachim, die Vormundschaft seines Kindes übertragen hatte. Nur mit Widerstreben nahm dieser die Last einer Verantwortlichkeit, der er sich nicht gewachsen fühlte, auf sich. Er hatte bis dahin den Soldatenberuf wie etwas in seiner Familie Erbliches ins Auge gefasst. Doch um diese Zeit befiel ihn eine Krankheit, die ihm schwere Leiden brachte und tödlich zu werden drohte. Während

der Genesung las er zum ersten Mal die griechischen und lateinischen Dichter — zu spät um einen tändelnden Spieler mit griechischen und lateinischen Versen aus ihm zu machen, wie aus so vielen seiner längst vergessenen Zeitgenossen. Statt dessen weckten sie seine Liebe zur eigenen schlichten Heimatsprache, zu diesem verachteten Pflänzchen seines Mutterbodens. Durch diesen glücklichen Mangel an Bildung wurde er national und modern, und später sah er oft nur mit halbem Bedauern auf den ‚verwilderten Garten' seiner Jugend zurück.

Ein gewisser Kardinal du Bellay war der glückliche Streber in der Familie, ein häufig in wichtigen Staatsangelegenheiten beschäftigter Mann. An diesen wandte sich Joachim, als es für ihn notwendig wurde, einen Beruf zu ergreifen, und 1552 begleitete er den Kardinal nach Rom. Dort blieb er fast fünf Jahre mit Geschäften überlastet und verzehrte sich vor Heimweh. Aber gerade unter diesen schmerzlichen Umständen gebar sein Geist die feinsten Früchte. Von Rom, damals die Hochburg des Renaissancelebens, wo die meisten Männer von so lebhafter Einbildungskraft wie er sich den süßesten Genüssen hingegeben hätten, schweiften seine Gedanken schmerzlich sehnsüchtig zurück zum Lande an der Loire, mit seinen

weiten Wiesen und wogenden Kornfeldern, mit den heimatlichen, spitzen, grauen Schieferdächern und dem fernen Salzgeruch der See. Endlich kam er wieder in die Heimat, aber nur um dort ganz plötzlich zu sterben an einem frischen Wintertage in seinem fünfundreißigsten Jahre.

Viel von du Bellays Dichtung kennzeichnet mehr die Richtung und das Zeitalter, dem er angehörte, als sein eigenes Gemüt und Genie. Wie bei den Schriften Ronsards und der übrigen Poeten der Pleiade, liegt ihre Bedeutung weniger in dem individuellen Stempel eines einzelnen Genius, als darin, dass sie einstmals *‚poesie à la mode'*, zeitgemäße Dichtung war, in einer Zeit, die auf äußere Form Wert legte und sie zu einem hohen Grad der Vollendung ausbildete. Sie gehört zu dem dekorativen Schmuck eines Zeitalters, welches einen großen Teil seiner Kraft in die Kunst des Dekorativen hineinlegte. Wir empfinden ein nachdenkliches Behagen beim Betrachten dieser verblichenen Dekorationen, an denen sich wirkliche Männer und Frauen einst ergötzen konnten. Ronsards Gedichte sind eine Art Auszug, eine verkürzte Chronik seines Zeitalters. Freilich, von der einen Seite, der vorwärtsdrängenden ernsten Bewegung dieses Zeitalters geben sie wenig; aber von der katholischen, der bedrängten Seite, von der Seite der verlorenen letzten

Hoffnung, fehlt kaum ein Zug. Die schottische Königin, auf deren Wunsch Ronsard seine Oden veröffentlichte, las sie in ihrem nordischen Gefängnis und fühlte den feineren Duft ihrer Jugendtage am Hofe Catharinas im Louvre mit seinen exotischen italienischen Genüssen daraus entsteigen.

Die, welche diese Art Gedichte nicht mochten, verschmähten sie, weil sie das Zeitalter selbst geschmacklos fanden. Es kamen die Dichtungen des Malherbe mit getragenem Stil und wuchtigen Gedanken und Gefühlen, aber mit keinem Ton, den man hätte singen können. Die Freunde solcher Dichtung sahen in der Poesie der Pleiade nur den letzten Plunder des Mittelalters. Aber es kam die Zeit, da auch die Tage der Schule des Malherbe gezählt waren, und die Romantiker, welche in ihrem Suchen nach neuen Erregungen, nach seltsamer Musik und allerlei phantastischem Bildwerk bis in das Mittelalter zurückgriffen, holten auch die Pleiade mit dem übrigen wieder aus der Vergessenheit hervor. In jenem neuen Mittelalter, welches der Genius dieser Romantik heraufbeschwor, fand auch die Poesie der Pleiade ihren Platz. Anfangs mag man mit Malherbe diese Poesie wie die Baukunst, die ganze Lebensweise, sogar die Kleidung jener Zeit für fantastisch und verblichen halten — *rococo*. Giebt

man sich aber Mühe dieselbe nachzuempfinden, ihre Beweggründe zu verstehen, so merkt man doch, dass diese willkürlichen Strophen einem Willen gehorchen, der ihre Launen lenkt. Denn es ist Stil darin. Ein Geist hat das Ganze gebildet, und alles was Stil hat, was so gemacht ist, dass kein anderer Zeitgeist es genau so geschaffen haben könnte und wie es später trotz fleißigsten Bemühens nie wieder geschaffen werden kann, hat Wert und Bedeutung für Kunst und Kultur. Verweilen wir darum einen Augenblick und versuchen wir diese besondere blaue Blume zu pflücken, *ce fleur particulier*, von der Ronsard behauptet, ein jeder gute Garten habe seine eigene.

Es war keine Poesie für das Volk, sondern für einen geschlossenen Kreis von Höflingen, vornehmen Herren und Gelehrten, Leute, welche wählerisch und anspruchsvoll in der Befriedigung ihrer verfeinerten Genussfähigkeit sind. Ronsard liebt oder träumt von einem seltenen, eigenartigen Typus der Schönheit, *la petite pucelle Angevine*, mit Goldhaar und dunklen Augen. Er hat aber den Ehrgeiz, nicht nur ein Hofmann und Liebhaber sondern auch ein großer Gelehrter zu sein; er nimmt es sehr genau mit der Rechtschreibung des Buchstabens è Grecque, mit dem Buchstabieren der lateinischen Namen in französischer Schrift und

der Wiedereinsetzung des Buchstabens i in seine ursprüngliche Freiheit, *del' i voyelle en sa première liberté.* Seine Poesie ist voll von altertümlicher Gelehrsamkeit, so dass er manchmal fast ein wenig pedantisch erscheint, stets seinem Grundsatz getreu, dass für den, der ein unsterbliches Dichterwerk schaffen will, es nicht genügt nur natürlich zu sein. So kam denn damals eine ganze Anzahl griechischer Wörter, welche Ronsard und seine Freunde durch ihre Frische und Heiterkeit und einen gewissen fremdartigen Schimmer entzückten, in die französische Sprache hinein mit noch anderen, merkwürdigen Wortverbindungen, welche die ‚Pleiaden' selbst bildeten, die sich aber nur eines ephemeren Daseins erfreuten. Dazu kam der Wunsch, eine noch vielstimmigere Musik als die der älteren französischen Verse oder die der klassischen Poeten zu vernehmen. Die Musik der metrischen Verse der Lateiner und Griechen, und die Musik der gereimten, unmetrischen Verse eines Villon und der anderen altfranzösischen Sänger, *la poésie chantée,* sind zwei verschiedene Dinge. Diese beiden Rhythmen in einer neuen französischen Schule zu verschmelzen, Verse zu machen, welche sich sowohl reimen wie metrisch ausgleichen, war der Ehrgeiz der ‚Pleiade'. Sie wollten das Maß jeder Silbe ausmessen und mit dem schnellen,

schwalbenartigen Flug der Reime verbinden; sie waren unersättlich nach solcher doppelten Musik, einer Musik von größerem Umfang, als Worte sie allein zu geben vermögen, um den letzten Tropfen aus einem bestimmten Tonfall oder einer feineren Klangfarbe heraus zu pressen.

Diese Gier nach Musik ist beinah das einzig Ernste in der Poesie der Pleiade, und Goudimel war es, der strenge protestantische Goudimel, der Ronsards Gedichte in Musik setzte. Aber über diesen einen Punkt hinaus scheinen diese Dichter nie völlig ernst zu sein. Die alte griechisch-römische Götterlehre, welche für die großen Italiener ein so gewaltig schwerer Gedankenstoff gewesen, wurde in ihren Händen ein bloßes Spielzeug. Jener ‚Herrscher von furchtbarem Antlitz', Amor, wird zur Amorette, zum Knäblein oder Kind. Sie schwelgen in leichten Neckereien, sie lieben die Anhängsel und Kosenamen wie *ondelette, fontelette, doucelette, Cassandrette;* ihre Liebe ist nur halb echt, ein vergeblicher Versuch, die romantische Minnezeit über ihre natürliche Lebensdauer hinaus zu verlängern. Sie verfassen Liebesgedichte auf Bestellung. Ähnlich jenem Kreis leichtsinniger junger Leute, die sich Boccaccios Dekameron erzählen, bilden sie einen Zirkel und ergötzen sich in Zeiten großer Sorgen und Unruhen durch allerlei Spiel, Kunst

und Liebeshändel. Aber sie unterhalten sich mit unvergleichlicher Eleganz. Manchmal schlägt ihre Ausgelassenheit in Spottsucht und Bitterkeit um, denn während sie zu spielen glauben, schleichen sich unversehens wirkliche Leidenschaften ein und zuletzt der Tod selbst. Ihre Betrübnis bei dem Gedanken, diese schöne Welt des täglichen Daseins einmal verlassen zu müssen — *le beau sejour du commun jour* — wiederholen sie mit beinah ermüdender Betonung. Aber selbst mit diesem Gedanken vermögen sie noch zu spielen. Die Vorstellung vom Tode dient ihnen als zarte Verzierung, und in die luftige Nichtigkeit ihrer Verse flechten sie abgedroschene Betrachtungen über die Eitelkeit des Lebens, ähnlich wie die Grotesken und Gebeine vom Totenhaus sich mit den Vögeln und Blumen und heidnischen Spukgestalten vermengen in den architektonischen Zierformen jener Zeit, welche mit ihren Arabesken in allen nur denkbaren Gebilden des Alters und Todes förmlich schwelgten.

Ronsard wurde mit sechzehn Jahren taub. Dieses Unglück brachte ihn zu dem Entschluss, statt der Laufbahn eines Diplomaten die des Schriftstellers einzuschlagen. Schon darin scheint eine gewisse Andeutung vorzeitigen Alterns sich auszudrücken, mit der entsprechenden stillen, gedämpften Genügsamkeit der

poetischen Feinschmeckerei; es ist das Kennzeichen der von ihm begründeten Dichterschule. Ihr Reiz liegt nicht im Kraftvollen oder Ursprünglichen, sondern in der geschmeidigen Grazie, welche die Frucht einer allmählichen Verfeinerung ist — viele wiederholte gleiche Bewegungen und durch Gebrauch abgenutzte Angeln — mit einer süßen Mattheit, *une fadeur exquise*, etwas Schmächtiges und Gebrechliches für die; welche nichts Heftiges und Gewaltsames mehr vertragen können: für Prinzen, die von Liebe übersättigt, wie Franz der Erste, oder des Vergnügens überdrüssig, wie Heinrich der Dritte, oder thatenmüde sind, wie Heinrich der Vierte. Ihre Vorzüge sind die der letzten Reife; anmutige Verfeinerung und Durchbildung bis ins Kleinste. Denn diese Gesellschaft ist etwas müde und abgehetzt und sehnt sich nach einer leisen, gedämpften und zarten Aufregung, um ihre lauen Lebensgeister ein wenig aufzuwärmen. Sie liebt den häufigen Wechsel des Reimes im Gedicht und ebenso in ihren Häusern jene sonderbare Verschlingung dünner, riedartiger Stäbe — eine Art Rhetorik in der Architektur.

Die Poesie der Pleiade entspricht aber nicht nur der geistigen Physiognomie ihres Zeitalters sondern auch der ihres Landes — *ce pays du Vendomois* — dessen Namen und Naturreize

so oft darin genannt werden: der große Loirefluss mit seinen langgestreckten Sandufern; das kleine Flüsschen Loir; das gesunde Land der Hochebene mit seinen verstreuten Wasserbecken und verwahrlosten Wegen und den versteckten Herrenhäusern, deren wunderliche alte Festungswerke aus der Feudalzeit halb in Schutt verfallen; *La Beauce*, die Kornkammer Frankreichs, wo die weiten wogenden Getreidefelder das große Meer im Westen vorahnen lassen.

Wir nehmen wahr, wie Ronsard und du Bellay ihren Garten pflegen oder mit ihren Hunden auf die Jagd gehen, an einem trüben Regentag die Volksbelustigungen beobachten: das alles wird mit einer schlichten Güte und ländlichen Vertraulichkeit geschildert, wodurch sich diese nördlicheren Gegenden vor dem Süden auszeichnen. Da ist der Sinn für die poetische Gemütlichkeit des Winters, die Vorliebe älterer Leute für Wärme im Hause, denn der atlantische Ozean ist nicht allzufern und der Westwind vom Meere zeigt die kalte Silberseite der Pappelblätter und fegt schonungslos über dieses nach Frankreich verpflanzte Italien. Da sehen wir die Winterfreuden beim Herdfeuer um den mächtigen wappengeschmückten Kamin, mit einer behaglichen *bonhomie*, wie bei Kindern oder alten Leuten.

In du Bellays Olive, einem Sonnettenkranz zur Verherrlichung seines weiblichen Ideals, *Sonnetz a la louange d'Olive*, treten diese Eigenschaften am deutlichsten hervor. Hier ein Musterbeispiel:

D'amour, de grace, et de haulte valeur
Les feux divins estoient ceinctz et les cieulx
S'estoient vestuz d'un manteau precieux
A raiz ardens de divers couleur:

Tout estoit plein de beauté, de bonheur,
La mer tranquille, et le vent gracieulx,
Quand celle la nasquit en ces bas lieux
Qui a pillé du monde tout l'honneur.

Ell' prist son teint des beux lyz blanchissans,
Son chef de l'or, ses deux levres des rozes,
Et du soleil ses yeux resplandissans:

Le ciel usant de liberalité,
Mist en l'esprit ses semences encloses
Son nom des Dieux prist l'immortalité.

Als ein so vollkommener Vertreter seines poetischen Zeitgeschmacks ist du Bellay in der That hauptsächlich interessant. Wenn er jedoch mehr als ein vorübergehendes Interesse erwecken und sein Schaffen außer einem historischen auch einen wirklich ästhetischen Wert beanspruchen soll, so muss auch etwas Persönliches, Ursprüngliches und Eigenartiges in seiner Dichtung zum Ausdruck kommen. Diesen Ausdruck, diesen persönlichen Stempel meint Sainte-

Beuve in den *Antiquités de Rome* und den *Regrets* gefunden zu haben, Dichtungen, die als *poésie intime* angesehen werden könnten, jener so sehr modernen Art von Lyrik, in welcher der Dichter bei der Betrachtung seines eigenen Innern den Leser sozusagen mit ins Vertrauen zieht. Die damalige Zeit liefert noch weitere Beispiele solcher Stimmungen: Montaignes Essays sind voll davon und desgleichen die Schnitzereien an der Kirche zu Brou. Sainte-Beuve hat vielleicht diese Eigenschaft in du Bellays *Regrets* überschätzt, aber schon der Name des Buches hat etwas vom Geist Rousseaus an sich und erinnert an eine ganze Generation sich selbst beschauender und bemitleidender Poeten der neueren Zeit. Für ihn wuchsen diese bleichen Blumen in der römischen Luft empor; denn dort durchlebte er seine traurigsten Jahre. Aber dieser italienische Aufenthalt, den er für das größte Unglück seines Lebens hielt, brachte sein Talent zur vollsten Entfaltung, bis zur wirklichen *intimité*: sein Lebensleid wird darin analysiert, keine große tiefe Trauer oder Leidenschaft, aber das Gefühl verlorener Tage — ein unbefriedigter Träumer, der sich in weltliche Geschäfte stürzen muss — der Konflikt zwischen Wirklichkeit und Neigung, eine Sehnsucht nach Ruhe — Heimweh, diese kindliche und rührende

Traurigkeit: das Sinnbild der Sehnsucht aller Menschen nach Heimaterde und Heimathimmel.

Oft wird das Gefühl für die Landschaft als etwas Modernes angesehen; weit mehr noch ist es das Gefühl für Altertümlichkeit, für Ruinen. Du Bellay hat dieses Gefühl. Die harten, scharfen Umrisse der Dinge sind ihm auf die Dauer unerträglich, und er tröstet sich in seinen traurigsten Tagen zwischen den Ruinen des alten Rom mit dem Gedanken, wie doch alles eines Tages zu Ende geht im Gefühl des großen Nichts — *la grandeur du rien.* Mit einem seltsamen seherischen Fernblick meint er, dass das große Ganze — *le grand tout,* in das alle Dinge schließlich eingehen, selbst zuweilen sterben und verschwinden müsse. Nur darin tröstet er sich in seiner Niedergeschlagenheit. Von den gewaltigen Trümmern Roms wandern seine Gedanken immer wieder nach Frankreich zu den rauchenden Schornsteinen seines kleinen Dorfes, zum traulichen Zwielicht des Nordens, zum weichen milden Klima von Anjou — *la douceur Angevine;* aber wohl weniger nach dem wirklichen Frankreich sehnt er sich, mit seinen dunklen Straßen und Dächern von rohbehauenem, grauem Schiefer, als nach jenem anderen Land mit schlankeren Türmen und lieblichen Flusswindungen, mit Bäumen wie Blumen, mit sanftem Sonnenschein über Acker-

feld und Wegen, ein Land, das jeder Verbannte, jeder Pilger, jeder Schulknabe weit vom Vaterhaus oder auch gegen seinen Willen zu Hause gehalten, sich in Gedanken aufbaut.

Endlich kommt er in langsamen Tagereisen durch Graubünden nach Hause; und dort in der kühleren Luft seiner Heimat unter dem milchblaueren Himmel sprießt die lieblichste Blume seines Genius empor. Es hat Dichter gegeben, die ihren Ruhm einem einzigen Gedicht verdanken, wie der des Gray auf seiner ‚Elegie in einem ländlichen Friedhof' beruht, oder der Ronsards nach der Meinung mancher Kritiker auf den achtzehn Zeilen einer berühmten Ode. Auch du Bellay war beinah der Dichter eines solchen einzigen Poems, und dieses Poem ist sogar ein italienisches, verpflanzt in den grünen Boden von Anjou, aus den lateinischen Versen des Andrea Navagero ins Französische übertragen, aber ein Ding, bei dem der Stoff fast nichts, die Form fast alles ist. Und diese Form wie wir sie da sehen, in älterem Französisch geschrieben, ist in der That du Bellays Eigenstes. Es ist ein Lied, das die Worfler singen sollen, wenn sie das Getreide durschsieben und die Winde bitten, leise über die Körner hinzuwehen:

*D'un Vanneur de Ble aux Vents**

A vous trouppe legère
Qui d'aile passagère
Par le monde volez,
Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doulcement esbranlez.

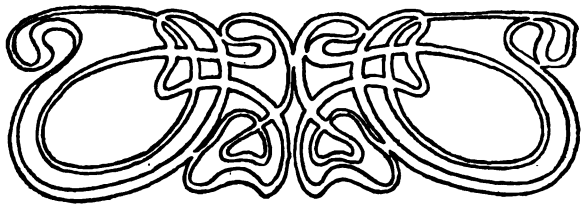
J'offre ces violettes,
Ces lis & ces fleurettes,
Et ces roses icy,
Ces vermeillettes roses
Sont freschement écloses,
Et ces oelliets aussi.

De vostre doulce haleine
Eventez ceste plaine
Eventez ce sejour;
Ce pendant que j'ahanne
A mon blé que je vanne
A la chaleur du jour.

Dieses Gedicht zeigt in höchstem Maße die Eigenschaften und die Bedeutung der ganzen Dichterschule der ‚Pleiade' und ihres Zeitgeschmacks. Eine gewisse silberhelle Freude, ein Staunen über die glückliche und geschickte Art, mit der ein an sich unbedeutendes Ding behandelt wird. Man kann diesen feinen Zauber nicht herausquetschen, wie etwa den Duft aus Kräutern. Aber man horcht auf das regel-

* Eine graziöse Übertragung dieses und einiger anderer Gedichte der ‚Pleiade' findet sich in den *‚Ballads and Lyrics of Old France'* von Andrew Lang.

mäßige Niederfallen der Dreschflegel mit kindlicher Fröhlichkeit, wenn man sie zum ersten Mal sieht in einer der großen Scheunen in du Bellays Heimat, *La Beauce*, der Kornkammer von Frankreich. Ein Sonnenstrahl beleuchtet zufällig einen geringfügigen Gegenstand, etwas ganz Gleichgültiges, eine Wetterfahne, eine Windmühle, den Staub in der Scheunenthür — einen Augenblick nur, dann ist es vorüber. Aber das Augenblicksbild bleibt in der Erinnerung und man möchte es gern noch einmal sehen.



WINCKELMANN

Et ego in Arcadia

Goethes kunstkritische Fragmente enthalten einige Stellen von merkwürdiger Prägnanz in Bezug auf das Wesen Winckelmanns. Er spricht von dem Lehrer, der ihm seine Laufbahn ermöglicht hätte, ohne dass er ihn jemals gesehen, wie von einem vollendeten Kulturtypus, der schon in die Sphären des Idealen entrückt, noch einen farbigen Abglanz aus den Ereignissen eines leidenschaftlichen geistigen Lebens erhält. Er vergleicht ihn mit gewissen Kunstschöpfungen, welche einen unausschöpflichen Reichtum von Anregungen in sich bergen, zu denen die Kritik mit immer erneuter Frische wieder zurückkehren kann. Hegel hat in seiner Philosophie der Kunst bei der Beurteilung seiner Vorgänger auch über Winckelmanns Schriften ein bemerkenswertes Urteil gefällt: — ‚Winckelmann gewann durch die Betrachtung der idealen Werke der Alten eine Art von Inspiration, durch welche er einen neuen Sinn für das Studium

der Kunst weckte. Er ist als einer von denen zu betrachten, die es verstanden haben, ein neues Organ für den menschlichen Geist in das Gebiet der Künste einzuführen.' Es ist das Höchste, was man von einer kritischen Thätigkeit sagen kann, dass sie einen neuen Sinn, ein neues Organ aufgedeckt habe. Daher wird die Frage nach dem Menschen, der solch ein neues Organ bloßlegte, bedeutsam. Unter welchen Bedingungen war das möglich?

Johann Joachim Winckelmann wurde im Jahre 1717 zu Stendal geboren. Als Sohn eines armen Handelsmannes musste er sich in der Jugend schwer durchringen, und die Rückerinnerung daran blieb für ihn zeitlebens etwas Bedrückendes. Im Jahre 1763, im Vollgefühl der geistigen Befreiung beim Anblick der Herrlichkeiten Roms, schreibt er: ‚Man wird hier verwöhnt; aber Gott war mir das schuldig; in meiner Jugend litt ich zuviel.' Auserlesen, den Zauber des hellenischen Geistes zu verkünden, musste er vorher in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine drückende Lehrzeit durchmachen im Dienste der damals eingerosteten deutschen Wissenschaft. Als er endlich in das helle Licht der Antike hinaustreten konnte, empfand er den befreienden Gegensatz gleichsam wie eine körperliche Genesung.

Wir sehen ihn als Kind in der dumpfen Atmosphäre einer deutschen Schule seinen geistigen Durst an wenigen, gelehrt-farblosen Büchern stillen. Der Schulvorsteher erblindet, und Winckelmann wird sein Famulus. Der Alte möchte ihn die Gottesgelahrtheit studieren lassen; aber der Junge, dem die Bücher seines Herrn zur Verfügung standen, sucht sich lieber mit den griechischen Klassikern vertraut zu machen. Herodot und Homer erwecken mit ihrem ‚vokalreichen' klangvollen Griechisch seine Begeisterung. Fieberhafte ganze Nächte widmete er ihnen, und Traumbilder einer eigenen Odyssee beunruhigen ihn viel. ‚Er hatte,' schreibt Frau von Staël, ‚eine glühende Sehnsucht nach dem Süden. Im deutschen Gemüt sind oft noch heute Spuren von jener Liebe zur Sonne, jener Müdigkeit des Nordens *(cette fatigue du Nord)*, welche ehedem die nordischen Völker in die Länder des Südens trieb. Ein heiterer Himmel erzeugt oft sehnsüchtige Gefühle nicht unähnlich der Liebe zum Vaterland.'

Für die meisten von uns bleibt die antike Welt, trotz allen unseren Bemühungen und ungeachtet ihrer gewaltigen Grundlinien und vollendeten Klarheit des Ausdrucks, doch etwas Unbestimmtes und Fernes. Für Winckelmann, engumgrenzt in allem außer in Bezug auf

sein Ideal, für ihn, der in seiner Armut sich ein Haus errichtete, ‚das nicht mit Händen gebaut,' erschien die Welt der Alten realer und greifbarer als die Gegenwart. In seinen abenteuerlichen Reiseplänen nach Egypten und nach Frankreich, die ihm fortwährend durch den Kopf gingen, herrscht eher ein wehmütiges Gefühl von etwas Verlorenem, das man wiedergewinnen müsse, als die Absicht etwas Neues zu entdecken. Goethe erzählt uns, wie er in seinem Eifer, die Antike wirklich kennen zu lernen, sich für die unbedeutenden Spuren derselben, welche die Umgebung von Straßburg ihm bieten konnte, begeisterte. So unternahm auch Winckelmann knabenhafte Entdeckungsreisen nach Altertümern — zwischen den Sandhügeln der Mark. Diese Aehnlichkeit zwischen Winckelmann und ihm würde Goethe mit Befriedigung festgestellt haben.

Mit einundzwanzig Jahren bezieht er die Universität Halle, um auf Anraten seiner Freunde Theologie zu studieren. Statt dessen wird er der begeisterte Uebersetzer des Herodot. Damals war die griechische Gelehrsamkeit an den deutschen Hochschulen sehr zurückgegangen, und es gab keine Professoren in Halle, welche Winckelmanns geistigen Heißhunger hätten befriedigen können. Von seiner beruflichen Bildung spricht er nur mit Spott und

behauptet, von Anfang an sein eigener Lehrer gewesen zu sein. Seine Lehrer merkten gar nicht, welch eine frische Quelle der Kultur in ihre Hände gegeben war. *Homo vagus et inconstans!* — berichtet einer derselben von dem zukünftigen Rompilger, und ahnte nicht, auf welcher Seite die Ironie ‚traf'. Wenn die gelehrte Bildung einem Schiller nur Widerwillen einflößte, so braucht man sich darüber nicht zu wundern, denn Schiller und seinesgleichen sind immer vorwiegend geistige Abenteurer. Doch dass ein Winckelmann, der Eingeweihte der ernstesten geistigen Überlieferung, seinen Lehrern und Hütern wissenschaftlicher Bildung nichts als einen vergeblichen Versuch ihn zurückzuhalten verdankte, mag uns mit Recht Wunder nehmen.

Im Jahre 1743 wird er Schulmeister in Seehausen. Es war für ihn die schwerste Zeit; denn ungeachtet seines Erfolges in der Behandlung von Kindern, was auf etwas Einfaches und Ursprüngliches in seiner Natur schließen lässt, empfindet er den Lehrerberuf als etwas sehr Drückendes. Mitten während der Tagesarbeit berichtet er, dass ihn der heimliche Trieb nach Schönheit immer begleite, dass er ‚sehnlich wünschte, zur Kenntnis des Schönen zu gelangen.' Er musste seine Nächte verkürzen und schlief nur vier Stunden, um Zeit

zum Lesen zu gewinnen. Dabei machte er aber einen Schritt vorwärts, indem er seine geistigen Kräfte dadurch erhöhte, dass er sie von allem Ablenkenden befreite. Er verzichtete auf Mathematik und Rechtsgelehrtheit, Gebiete, in denen er bereits ziemlich belesen war: Alles weist er zurück mit Ausnahme der Literatur über die Schönen Künste. Nichts sollte fürder in sein Leben eingreifen, was nicht von diesem leitenden Gedanken durchdrungen war. Um diese Zeit erfuhr er auch den Zauber von Voltaires Schriften. Voltaire gehörte zu jener oberflächlicheren, mehr künstlich als künstlerisch traditionellen Klassizität, welche Winckelmann eines Tages durch die klare Ewigkeitslinie der echten Antike ersetzen sollte. Es ist ein Beweis für die autoritative Begabung Voltaires, dass sie selbst den zu sich hinüberzieht, welcher berufen war, sie durch etwas Höheres zu ersetzen. Voltaires Eindruck auf Winckelmann hat sich nie mehr ganz verwischt und flößte ihm eine Achtung für die französische Literatur ein, welche zu seiner Geringschätzung für die damaligen literarischen Erzeugnisse Deutschlands in scharfem Gegensatze stand. Diese deutsche Literatur, neugeformt und zu den Sternen erhoben, wie wir sie bei Goethe sehen, zählt auch Winckelmann zu ihren Erneuerern. Doch das Deutschland

jener Tage bot nichts, was eine ‚Iphigenie' und die Bildung einer wirklich klassischen Tradition hätte voraussehen lassen.

Unter diesem rein literarischen Eindruck kämpft nun Winckelmann gegen Christian Wolff und die Philosophen. Goethe spricht im Hinblick darauf von dem, was er selbst Kant verdankte und meint, dass ‚kein Gelehrter ungestraft die große philosophische Bewegung, die durch Kant begonnen, von sich abgewiesen habe, außer etwa der echte Altertumsforscher.' Kants Einfluss auf Goethe bestand hauptsächlich in einer strengen Beschränkung des Denkens auf das Konkrete. Geborene Altertumsforscher wie Winckelmann finden aber ‚durch ihre stete Beschäftigung mit dem Sichtbaren, diese Einschränkung ebenso sicher wie eine kritische Philosophie'. Plato indessen, den seine künstleriche Schreibweise so oft zu ‚retten' vermocht hat, wird von Winckelmanns Ablehnung der Philosophen ausgenommen. Dem heutigen Forscher begegnet der Geist Platos ja zumeist in einer Region, welche über Plato hinaus in eine schon nicht mehr heidnische Welt hinüberweist, nämlich zur Vorstellung eines seelischen Lebens. Doch das Wahlverwandtschaftliche zwischen Winckelmann und Plato ist etwas rein Griechisches, der christlichen Anschauung Fremdes, ausgedrückt in

jener Gruppe herrlicher Jünglinge in der Lysis, — etwas noch von keiner seelischen Erkrankung Berührtes, dessen Endziel im Anblick der schönen menschlichen Gestalt und in der ewigen Regung und Bewegung eines edlen Menschentums liegt.

Diese neue Beschäftigung mit Platos Dialogen musste Winckelmann in seinem Wunsch bestärken, die Länder der klassischen Überlieferung aufzusuchen. ‚Es ist mein Unglück, schreibt er, dass ich nicht zu einer unabhängigen Stellung geboren ward, wo ich mich hätte ausbilden und Gelegenheit finden können, meinen angeborenen Neigungen zu folgen'. Eine Romreise war auch schon geplant und er bereitete sich im Stillen darauf vor. Graf Bünau, der Verfasser eines derzeit vielbeachteten historischen Werkes, hatte eine wertvolle Bücherei zu Nöthenitz gesammelt, welche jetzt der Dresdener Bibliothek einverleibt ist. Im Jahre 1748 schreibt Winckelmann an Bünau in zögerndem Französisch: er sei ermutigt worden durch die Förderung, welche der Graf bedürftigen Schriftstellern habe angedeihen lassen. Er möchte sich nur dem Studium widmen, habe sich darum auch durch günstige Aussichten innerhalb der Kirche nicht blenden lassen. Er weist auf seine unsichere Stellung hin in einem metaphysischen Zeitalter, wo die

humanistische Literatur unter die Füße getreten wird. ‚Gegenwärtig, fährt er fort, wird wenig Wert auf griechische Literatur gelegt, der ich mich gewidmet habe soweit ich in sie eindringen konnte, wo doch gute Bücher so selten und kostspielig sind'. Zum Schluss bewirbt er sich um eine Anstellung in irgend einem Winkel von Bünaus Bücherei. ‚Vielleicht kann ich bei einer späteren Gelegenheit dem Publikum nützlich werden, wenn ich einmal der Verborgenheit entrissen würde und meinen Unterhalt in der Hauptstadt finden könnte.'

Kurz darauf finden wir Winckelmann in der Bibliothek zu Nöthenitz, von wo aus er häufige Abstecher nach Dresden zu den Antikensammlungen macht. Dort machte er auch die Bekanntschaft mit Künstlern, vor allen mit Oeser, Goethes künftigem Freund und Lehrer, welcher eine hohe Bildung mit der praktischen Kunstübung vereinigend am besten ausgerüstet war, Winckelmanns Kulturhunger zu stillen. — Nun eröffnete sich ihm eine neue Brücke zum Geist des Griechentums. Bis dahin hatte er nur die Worte der griechischen Dichtung in sich aufgenommen, von ihnen tief bewegt und beglückt, aber doch hinter diesen Worten einen Pulsschlag unausgesprochenen sinnlichen Lebens ahnend. Plötzlich steht er diesem Leben in den Überresten plastischer Kunst gegenüber.

Wir vermögen uns heute, nachdem unsere Bildung vom klassischen Geist so tief durchdrungen ist, wohl kaum vorzustellen, wie mächtig die Erregung des Menschengeistes gewesen sein muss, als in der Renaissance inmitten einer halberstarrten Welt das verschüttete Feuer antiker Kunst wieder aus der Erde auftauchte. Winckelmann verkörpert dieses frühere Renaissancegefühl gleichsam noch einmal für uns. In ihm wird plötzlich die Einbildungskraft frei. Wie leicht und unmittelbar ist doch dieses Leben der Sinne und des Verstandes, sobald wir es einmal erfasst haben! Da ist es ja doch sicherlich, das freiere glücklichere Leben, das wir immer vergebens gesucht haben und das uns doch so nahe war. Wie viele Irrtümer und Umwege waren doch unsere Versuche, durch mystische Verzückung oder mönchische Grübelei das Ziel zu erreichen; wie haben sie das Fleisch entehrt und uns doch so wenig frei gemacht! Hermione steigt von ihrem Steinpostament hernieder, und die verlorene Harmonie des Seins ist wieder hergestellt. Hier sehen wir also in lebendiger Verwirklichung den innersten Trieb Winckelmanns, von der abstrackten Theorie loszukommen, der Eingebung zu folgen und sich der reinen Anschauung und dem Tastgefühl hinzugeben. Lessing hat im Laocoon feinsinnige theoretische Untersuchungen über

das Verhältnis zwischen Poesie und Plastik angestellt, und die Philosophie liefert uns theoretische Gründe genug, warum die Skulptur und nicht die Poesie der klarste und echteste Ausdruck des griechischen Ideals werden musste. Durch eine glückliche, unbeirrbare Anlage und Geschicklichkeit weiß Winkelmann die Frage im Konkreten zu lösen. Hier war das, was Goethe sein ‚Gewahrwerden griechischer Kunst' nannte.

Durch den stürmischen bewegten Reichtum von Goethes Geistesbildung wird der Einfluss Winckelmanns immer fühlbar als ein stiller aber starker Unterstrom klaren antiken Lebens. ‚Man lernt nichts von ihm, sagt er zu Eckermann, aber man wird etwas'. Fragen wir, worin das Geheimnis dieser Einwirkung bestand, so würde Goethe selbst antworten: in Spannkraft, Ganzheit, geistiger Unversehrtheit. Diese Ausdrücke aber, die so gut zu Goethes Allgemeinbildung passen, scheinen der enger umgrenzten, ausschließlichen Triebkraft Winckelmanns nicht ganz zu entsprechen. Ohne Zweifel war Winckelmanns Vollkommenheit eine engumschriebene; das fieberhafte Verfolgen seines einen Lebenszieles steht im Gegensatz zu Goethes vielseitiger Thatkraft. Aber was Goethe so anzog, was ihn in seinem eigenen Wesen und Wollen förderte, war die Ganzheit und Treue des Ausharrens in der Richtung der gegebenen Kraft.

Die freie Entfaltung dieser Kraft war Winckelmanns einziges, durch gar keine andere Rücksicht zu beeinträchtigendes Streben. Andere Interessen, jene leichteren praktischen oder intellektuellen Nebenbetriebe und Gaben, welche bei den meisten Männern eine Art Luxusverbrauch sind, der an ihrem Lebensvorrat zehrt, riss er entschlossen aus und warf sie von sich. Die große Sehnsucht seiner Jugend ist keine romantische, unerreichbare: er weiß, was er wähnt und was er will! Innerhalb seiner selbstgezogenen Grenzen glüht seine Leidenschaft wie Lava. ‚Du weißt, sagt Lavater in Bezug auf Winckelmanns Gesichtszüge, dass ich Gleichgültigkeit und Feuer in einem und demselben Charakter für keineswegs unvereinbar halte. Wenn es jemals ein schlagenderes Beispiel solcher Vereinigung gegeben hat, so ist es dieses Antlitz vor uns'. ‚Eine niedere Kindheit, sagt Goethe, unzulänglicher Unterricht in der Jugend, zerrissene, zerstreute Studien im Jünglingsalter, der Druck eines Schulamtes! Er war dreißig Jahre alt geworden, ohne irgend eine Gunst des Schicksals genossen zu haben. Sobald er aber zu einer ihm gemäßen Freiheit gelangte, erscheint er ganz und abgeschlossen, völlig im antiken Sinne'.

Doch sein Haar beginnt grau zu werden und

noch ist er nicht im Süden gewesen. Der sächsische Hof war römisch-katholisch geworden, und der einzige Zugang zu Gunst und Gnaden in Dresden ging durch die päpstlichen Priester. Möglicherweise war der Gedanke eines Übertritts zur römischen Kirche nichts Neues für Winckelmann. Einmal hatte er sogar den Plan gefasst sich nach Rom durchzubetteln, von Kloster zu Kloster, unter dem Vorwand, sein Bekenntnis wechseln zu wollen. Unter den Besuchern in Nöthenitz befand sich 1751 auch der päpstliche Nuncio Archinto. Er schlug Rom als den geeigneten Wirkungskreis für Winckelmanns Bestrebungen vor und ließ die Aussicht auf eine Stelle in der Vatikanbibliothek als Lockung durchblicken. Kardinal Passionei, entzückt von Winckelmanns schöner griechischer Schreibweise, war bereit die Rolle des Gönners zu spielen, unter der Bedingung der notwendigen Religionsänderung. Winckelmann nahm den Köder an und besuchte den Nuncio in Dresden. Beunruhigt und bekümmert über das bindende Wort ‚Bekenntnis', nicht ohne inneren Kampf trat er zur römischen Kirche über am 11. Juli 1754.

Goethe schlägt sich kühn auf Winckelmanns Seite, indem er sagt, er sei ein ‚gründlich geborener Heide' gewesen, sodass die Grenzpfähle der christlichen Bekenntnisse nichts für

ihn bedeuteten. Es ist klar, dass er durch sein Maskenkleid niemanden zu täuschen beabsichtigte. Hin und wieder scheint sogar während seines römischen Aufenthalts ein bischen Furcht vor der Inquisition bei ihm bemerkbar. Er kam nach Rom mit den Werken Voltaires in seinem Besitz, und der Gedanke, was wohl Graf Bünau zu seinem Übertritt sagen würde, scheint ihn am meisten gequält zu haben. Andererseits mag er vielleicht auch das Gefühl für eine gewisse antike, fast heidnische Großartigkeit in der römischen Religion gehabt haben. In seiner Abwendung von dem verkrüppelten Protestantismus, unter dem er in seiner Jugend so oft gelitten, mochte er wohl denken, dass Rom sich mit der Renaissance ausgesöhnt hatte, während das protestantische Prinzip in der Kunst Deutschland um die höchste Tradition der Schönheit gebracht hatte.

Nichtsdestoweniger muss für diese durchsichtige Natur mit ihrer Einfachheit wie aus einer früheren Welt der Verlust unbedingter Aufrichtigkeit in der That ein Verlust gewesen sein. Goethe begreift dieses Opfer Winckelmanns wohl, der indessen vor den Schranken des höchsten moralischen Maßstabes vielleicht freigesprochen werden kann. Diese Unaufrichtigkeit seines religiösen Bekenntnisses

bildet gleichsam nur einen Zwischenfall seiner innern Entwickelung, in welcher der moralische Instinkt wie der religiöse und politische völlig in dem künstlerischen aufging. Dabei war es eben doch der ästhetische Trieb, wodurch Winckelmann in fast verzweifelt treuer Beharrlichkeit vor jener Mittelmäßigkeit bewahrt wurde, welche niemals Schranken durchbricht, ewig in blutleerer Gleichförmigkeit behaglich hindämmert und dadurch die einzige Möglichkeit wahrhaft geistigen Lebens an sich vorübergehen lässt. Es hat Fälle gegeben, wo eine Kulturblüte durch alle nach einander entwickelten höchsten Triebe zur Entfaltung gebracht wurde und doch überall in gleicher Stärke, und das Endziel unserer Kultur sollte darin bestehen, nicht nur zu einem so tiefen, sondern auch so allseitigen Leben wie möglich zu gelangen. Oft aber ist dies höhere Geistesleben nur möglich unter der Bedingung einer Entscheidung für den ursprünglichsten und stärksten Antrieb, und solche Auswahl bedingt den Verzicht auf manche Krone, die für andere vorbehalten bleiben muss. Was ist besser — einen neuen Sinn, ein neues Organ für den Menschengeist zu entdecken, oder eine mannigfaltige Vollkommenheit bis zu einem Grade auszubilden, welcher uns trotzalledem nicht bis in den Bereich ihrer erlösenden, umwertenden

Kraft gelangen lässt? Savonarola ist ein Typus des Erfolges, Winckelmann ist ein anderer, doch die Kritik darf keinen von beiden zurückweisen, weil jeder von ihnen sich selbst treu blieb. Winckelmann bezeichnet sein Lebensziel selbst mit den Worten: ‚Es wird meine höchste Belohnung sein, wenn die Nachwelt anerkennt, dass ich würdig geschrieben habe'.

Eine Zeit lang blieb er in Dresden und dort erschien sein erstes Buch: ‚Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke der Malerei und Bildhauerkunst'. Voll von Unklarheiten — welche Goethe, als er sich zuerst der Kunstkritik zuwandte, zwar verblüfften aber nicht abstießen — war der Zweck des Werkes klar: ein Appell an das Konkrete, eine Abkehr von dem herrschenden künstlichen Klassizismus zum Studium der wirklichen Antike. Es wurde übrigens gut aufgenommen, und Winckelmann erhielt ein Stipendium durch Vermittlung von des Königs Beichtvater. Im September 1755 reiste er nach Rom in Gesellschaft eines jungen Jesuiten. Dort wurde er Raphael Mengs vorgestellt, der sich damals eines bedeutenden Ansehens erfreute, und fand in dessen Nähe eine Wohnung im Künstlerviertel, von wo er weit und breit die ewige Stadt überschauen konnte. Anfangs beunruhigte ihn das Gefühl, ein Fremder zu sein auf einem Boden, der seine geistige

Heimat sein sollte. ‚Unglücklicherweise gehöre ich zu denen', ruft er aus (und zwar auf französisch, dessen er sich gern beim Ausdruck lebhafte Gefühle bediente) ‚zu denen, welche die Griechen Nachzügler, ὀψιμαθεῖς, Spätkluge nannten. Ich bin zu spät auf die Welt und zu spät nach Italien gekommen.' Mehr als dreißig Jahre später kam Goethe nach vielen ernsten geistigen Vorbereitungen nach Italien. Im jugendlichen Mannesalter, als er ebenfalls gerade seine ‚Wahrnehmung' griechischer Kunst erfuhr, hatte ihn das Gerücht von Winckelmanns hochstrebendem Künstlerleben in Italien tief bewegt. In Rom, wo er ein ganzes Jahr lang nach der Antike zeichnet als Vorbereitung für seine ‚Iphigenie', steht ihm Winckelmanns Vorbild immer in Erinnerung vor Augen. Winckelmanns Leben in Rom war einfach, ursprünglich, griechisch. Seine zarte Gesundheit erlaubte ihm fast nur den Genuss von Brot und Wein. Von vielen als Abtrünniger verdammt, hegt er keinen Wunsch nach Ehrenstellen, sondern möchte nur seine Verdienste anerkannt sehen und ein gesichertes Dasein finden. Er war sparsam ohne Geiz und wünschte weder arm noch reich zu sein.

Seine ersten Jahre in Rom weisen alle Elemente einer in höchstem Grade interessanten geistigen Situation auf. Das Rütteln des

Geistes gegen seinen Käfig, der düstere Ausblick, die seinem Wesen feindliche Richtung der noch halbbarbarischen Literatur in Deutschland: das alles liegt in weiter Ferne; vor sich dagegen sieht er die seinem Wesen gemäßen Kulturbedingungen, den heiligen Boden des Altertums, die ersten Anzeichen des Morgenrots einer neuen deutschen Literatur, mit ihrem Fernblick und ihrer unbegrenzten geistigen Zukunft!

Beim Beginn des *Purgatorio* erzählt uns Dante, wie er mit einem Gefühl hellster Lichtfreude aus der Finsternis seiner Höllenfahrt heraustritt — eine Schilderung von wunderbar ergreifender Schönheit. Der Hellenismus ist das vorherrschend künstlerische Prinzip des Hellen, des Lichtes. Unsere moderne Kulturwelt mag farbiger sein und das Mittelalter war von heißerer und tieferer Leidenschaft erfüllt — aber Griechentum ist in erster Linie Lichttum und dieses Licht wirkte immer auf diejenigen am tiefsten und beglückendsten, welche aus einer Welt heraustraten, in der die düstern Seiten vorherrschten. So war es in der Zeit der Renaissance. Der endlich überwundene Druck des Geistes, der nun wie eine niedergehaltene Federkraft emporschnellte, verlieh auch Winckelmanns wahlverwandtschaftlichem Sinn für das Griechentum seinen großen glühenden Schwung.

‚Es hat vor ihm, schreibt Frau von Staël, gelehrte Männer gegeben, die man wie Wörterbücher zu Rate ziehen konnte; aber keiner hat sich, wenn ich mich so ausdrücken darf, selbst zum Heiden gemacht, um ganz in das Wesen des Altertums einzudringen.‘ Man führt schlecht aus, was man nicht selbst entworfen hat — *On exécute mal ce qu'on n'a pas conçu soi-même* — diese von Charlotte Corday vor dem Konvent gesprochenen Worte können auch als Maßstab für jede echte Begeisterung gelten. Begeisterung — das war im weitsichtigen, platonischen Sinne des Phaedrus das Geheimnis von Winckelmanns ‚Gewahrwerden‘ der hellenischen Welt. Diese Begeisterungsfähigkeit hängt in so hohem Grade mit einer Anlage des körperlichen Temperaments zusammen, dass sie auch die rein seelischen Erregungen durch eine stets erneute physische Spannkraft zu verstärken vermag. Dass Winckelmanns Neigung zum Hellenentum keine rein intellektuelle war, sondern dass darin auch die feineren Fäden seiner Gemütsanlage innig verwoben erscheinen, geht aus der Thatsache seiner glühenden, romantischen Freundschaftsverhältnisse mit jungen Männern hervor. ‚Ich habe,‘ schreibt er, ‚viele Jünglinge gekannt, schöner als Guidos Erzengel.‘ Diese Freundschaftsverhältnisse brachten ihn in Berührung

mit der Blüte jugendlicher Menschengestalten, und indem er sein ganzes Darstellungsleben mit diesem Blütenduft gleichsam durchtränkte, drang er selbst mehr und mehr in den Geist griechischer Plastik ein. Ein Brief, den er aus Rom an einen jungen Edelmann, Friedrich von Berg, schrieb, mag als Urkunde einer derartigen Freundschaft hier Platz finden:*

„Über den Verzug dieses Ihnen versprochenen Entwurfs von der Fähigkeit, das Schöne in der Kunst zu empfinden, erkläre ich mich mit dem Pindaros, da er den Agesidamos, einen edlen Jüngling von Locri, welcher ‚schön von Gestalt und mit Grazie übergossen war' — ἰδέᾳ τε καλὸν, ὥρᾳ τε κεχραμένον — auf eine ihm zugedachte Ode, lange hatte warten lassen: ‚Die mit Wucher bezahlte Schuld,' sagt er, ‚hebet den Vorwurf.' Dieses kann Ihre Gütigkeit auf gegenwärtige Abhandlung deuten, welche etwas umständlicher ausgefallen ist, als es die anfängliche Meynung war, da das Versprochene unter anderen sogenannten Römischen Briefen erscheinen sollte.

Der Inhalt ist von Ihnen selbst hergenommen. Unser Umgang ist kurz, zu kurz für Sie und und für mich gewesen; aber die Uebereinstim-

* Aus der Einleitung zur Abhandlung über die Fähigkeit zur Empfindung des Schönen in der Kunst, 1763, Dresden, Walthersche Buchhandlung.

mung des Geistes meldete sich bey mir, da ich Sie das erstemal erblickte. Ihre Bildung ließ mich auf das, was ich wünschte, schließen, und ich fand in einem schönen Körper eine zur Tugend geschaffene Seele, die mit der Empfindung des Schönen begabt ist. Es war mir daher der Abschied von Ihnen einer der schmerzlichsten meines Lebens, und unser gemeinschaftlicher Freund ist Zeuge davon, auch nach Ihrer Abreise. Denn Ihre Entfernung unter einen entlegenen Himmel lässt mir keine Hoffnung übrig, Sie wieder zu sehen. Es sey dieser Aufsatz ein Denkmaal unserer Freundschaft, die bey mir rein ist von allen ersinnlichen Absichten, und Ihnen beständig unterhalten und geweihet bleibet."

Die folgende Stelle ist charakteristisch:

„Da ferner die Menschliche Schönheit zur Kenntnis in einen allgemeinen Begriff zu fassen ist, so habe ich bemerket, dass diejenigen, welche nur allein auf Schönheiten des Weiblichen Geschlechts aufmerksam sind und durch Schönheiten in unserem Geschlecht wenig, oder gar nicht, gerühret werden, die Empfindung des Schönen in der Kunst nicht leicht eingebohren, allgemein und lebhaft haben. Es wird dasselbe bey diesen in der Kunst der Griechen mangelhaft bleiben, da die größten Schönheiten derselben mehr von unserem als

von dem andern Geschlechte, sind. Mehr Empfindung aber wird zum Schönen in der Kunst, als in der Natur, erfordert, weil jenes, wie die Thränen im Theater ohne Schmerz, ohne Leben ist, und durch die Einbildung erwecket und ersetzet werden muss. Da aber diese weit feuriger in der Jugend, als im Männlichen Alter, ist, so soll die Fähigkeit, von welcher wir reden, zeitig geübet und auf das Schöne geführet werden, ehe das Alter kommt, in welchem wir uns entsetzen zu bekennen, es nicht zu fühlen."

Jene Schönheit der lebenden Form, welche auf Winckelmanns Neigungen so wesentlich bestimmend einwirkte, konnte wohl kaum ohne schmerzliche Beimischung für ihn bleiben. Eine bemerkenswerte Freundschaft, deren Schicksal wir durch seine Briefe verfolgen können, beginnt mit einem antik empfundenen Brief in ritterlichem Französisch, und endet mit einem feurigen Ausbruch des Zornes. Weit davon entfernt, die milde Gelassenheit und ruhige Versenkung künstlerischen Genießens zu erreichen, sind solche Zuneigungen doch in höherem Grade als andere von gleicher Stärke, für eine reine Geisteskultur empfänglich. Von Leidenschaft und physischer Aufregung enthalten sie gerade genug, um den Blick für die zartesten Reize von Form und Farbe empfänglich zu machen.

Diese Freundschaften, manchmal nur die Launen eines Augenblicks, machen aus Winckelmanns stürmisch gefärbten, brieflichen Ergüssen eine lehrreiche, wenn auch etwas bizarre Ergänzung zu seiner ‚Geschichte der Kunst', jenem von ernstem, mildem Licht durchfluteten Schrein für die Familie der schweigenden olympischen Götter. In seinem literarischen Leben machte Winckelmann auf seine Umgebung mehr den Eindruck einer inneren Erregung, Eingebung und Erleuchtung, als den eines Mannes, welcher in stiller Betrachtung allgemeine geistige Gesetze zur Entfaltung bringen möchte. Der schnell empfängliche Enthusiast, dessen Temperament sich schon äußerlich durch seine hastigen Bewegungen, seine olivendunkle Hautfarbe, seine tiefliegenden, durchdringenden Augen verriet, erfasste die feinsten Grundzüge hellenischen Wesens nicht mit Hülfe des Verstandes, sondern durch den Instinkt, durch sein feines Takt- und Tastgefühl. Ein deutscher Biograph hat Winckelmann mit Kolumbus verglichen. Das ist vielleicht kein ganz passender Vergleich, aber er erinnert an eine Stelle, wo Edgar Quinet die berühmte Fahrt des Weltentdeckers beschreibt: Seine Wissenschaft war oft fehlerhaft; aber er besaß die Eigenschaft, sofort die leiseste Andeutung von Land wahrzunehmen und es zu berechnen an einem vorüber-

fliegenden Vogel, oder an einem Stück treibendem Tang. Er schien thatsächlich der Natur näher zu sein als andere Menschen. So scheint auch in Winckelmann jene ferne Welt, in welcher andere sich nur unbeholfen zurechtfinden konnten, neue Sinne geweckt zu haben, um sie klarer erkennen zu können. Er steht in Berührung mit ihr; sie durchdringt ihn und wird ein Teil seines Selbst. Er überarbeitet seine Werke mit immer erneuerter, immer zunehmender Einsicht; er fasst den Faden einer ganzen Kette von Gesetzen an irgend einer Höhlung der Hand oder Teilung des Haares; er scheint die Ahnung eines längst vergessenen Wissens zu haben, das eine Zeitlang im Menschengemüt verborgen geblieben, als ob der Geist eines und desselben Individualwesens, welches in einem Stadium der Vor-Existenz zugleich Liebhaber und Denker gewesen, — Φιλοσοφήσας πότε μέτ' ἔρωτος — nun einen neuen Kreislauf antritt, wo er seine Kultur wieder von neuem beginnt, aber ausgestaltet mit einem gewissen vorahnenden Erkenntnisvermögen. So ergiebt sich die Wahrheit von Goethes Urteil über Winckelmanns Werke: sie sind ‚ein Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst'.

Im Jahre 1758 wurde Kardinal Albani, dessen Römische Villa eine kostbare Sammlung von

Antiken barg, Winckelmanns Gönner. Pompeji hatte dazumal seine Schätze gerade der Welt enthüllt; Winckelmann sammelte die ersten Früchte. Doch sein Plan einer Reise nach Griechenland ging nicht in Erfüllung. Seit seiner Ankunft in Rom hatte er sein Hauptwerk, ‚Die Geschichte der Kunst des Altertums', stets im Auge. Alle seine andern Schriften waren Vorbereitungen dazu gewesen. Es erschien endlich 1764; aber auch nach dem Erscheinen arbeitete er immer weiter an dessen Verbesserung. Viele der bedeutendsten Beispiele griechischer Kunst sind erst nach ihm der kritischen Forschung zugänglich gemacht worden. Er hatte wenig oder nichts von alledem gesehen, was wir unter dem Zeitalter des Pheidias zusammenfassen; seine Auffassung von griechischer Kunst war daher keine ganz unmittelbare, sondern eher geneigt, die Pracht der römischen Kaiserzeit an Stelle der strengen und keuschen Anmut der Palästra zu setzen. Winckelmann musste meistenteils zur griechischen Kunst auf dem Umweg der späteren römischen Kunst und durch Kopien und Nachahmungen gelangen. Es darf uns darum auch nicht überraschen, wenn dieses etwas trübe Medium manches in seinen Schriften hinterlassen hat, was zu klären einer späteren, günstiger gestellten Kritik vorbehalten blieb.

Zwölf Jahre war er in Rom gewesen. Seine bewundernden Landsleute hatten ihn vielfach geehrt; endlich, 1768, reiste er ab, um das Land seiner Geburt wieder aufzusuchen. Eine seltsame Aengstlichkeit, ein gleichsam zurückgewandtes Heimweh nach Italien, überfiel ihn nach seiner Abreise von Rom. Bei seiner Ankunft in Wien wurde er mit Ehrengeschenken überhäuft. Andere Städte bereiteten ihm einen glänzenden Empfang. Goethe, der damals neunzehnjährig in Leipzig Kunst studierte, erwartete sein Kommen mit der tiefen Sehnsucht seiner Jugendjahre. Da traf die Nachricht von Winckelmanns Ermordung ein. Die ganze ‚Müdigkeit des Nordens' war über ihn gekommen, so dass er Wien verließ, um nach Rom zurückzueilen. In Triest nahm er ein paar Tage Aufenthalt, und mit charakteristischer Sorglosigkeit zog er einen Mitreisenden in sein Vertrauen und zeigte demselben, einem Menschen namens Arcangeli, die goldenen, in Wien erhaltenen Medaillen. Arcangeli, dessen Habsucht dadurch geweckt wurde, kam eines Morgens unter dem Vorwand des Abschiednehmens in Winckelmanns Zimmer, welcher gerade damit beschäftigt war, ‚Erinnerungen für den künftigen Herausgeber der Geschichte der Kunst' aufzuschreiben. Arcangeli bittet Winckelmann, ihm die Medaillen noch einmal zu zeigen;

dieser bückt sich, seine Reisetruhe aufzuschließen, da wird ihm hinterrücks eine Schnur über den Hals geworfen. Einige Minuten später klopft ein Kind, dessen Bekanntschaft Winckelmann, um sich die Zeit zu vertreiben, gemacht hatte, an seine Thür und findet ihn schwerverwundet. Er stirbt einige Stunden später, nachdem er die Sakramente der Römischen Kirche empfangen hatte.*

Fast schien es, als hätten die alten Götter, aus Dankbarkeit für seine lebenslange Hingebung, ihm einen Tod gegeben, wie er ihn so schnell und auf der Höhe seines Erfolges sich nur hätte wünschen können. ‚Nun genießt er,' schreibt Goethe, ‚im Andenken der Nachwelt den Vorteil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie ein Mensch die Erde verlässt, wandelt er unter den Schatten.'

Dennoch möchte man fast bedauern, dass das Zusammentreffen mit Goethe nicht stattfand; denn dieser sah Winckelmanns Kommen mit der ganzen Empfänglichkeit seiner ersten Jugendfülle entgegen, noch unberührt von dem Sturm und Drang seiner Männerjahre,

* Siehe die neueste Darstellung des Vorganges, nach dem Bericht von Rosetti, bei Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen, Band III, 1898. Anmerkung des Übersetzers.

mit einer Neugier der würdigsten Art. Nun wurde Winckelmann für ihn etwas Aehnliches, wie Virgil für Dante. Und Winckelmanns feuriges Freundschaftsbedürfnis hatte seinerseits jenes gesetzte Alter und diejenige Reife erlangt, in welcher die bis dahin wechselnden Gefühle eine mehr stetige Verbindung anzuknüpfen geeignet sind. Die deutsche Literatur scheint gleichsam um die günstige Gelegenheit einer jener berühmten Freundschaften gekommen zu sein, deren bloße Überlieferung schon ein Kulturförderer werden und eine unzerstörbare Nachwirkung ausüben kann.

Auf einem der Wandgemälde des Vatikan hat Rafael die Tradition der katholischen Kirche verewigt. Gegen einen Streifen des friedlichen Himmels erscheint als selige Vision die verklärte Schar der christlichen Großen, mit dem Sakrament in der Mitte. Ein anderes Fresko desselben Künstlers zeigt uns eine ganz andere Versammlung. Dante allein erscheint auf beiden Bildern. Umgeben von den Musen der griechischen Mythe, sitzt Apollo unter einem Myrtenhain, mit dem kastalischen Quell zu seinen Füßen. Zu beiden Seiten sind diejenigen versammelt, zu denen der Geist Apollos niederstieg, die klassischen und die Renaissance-Dichter; die Wasser des kastalischen Flusses geben heitern Glanz dieser andern ewigen Stadt Gottes. Hier ver-

seines Zeitalters ist. Doch neben diesen Bedingungen von Zeit und Ort, und unabhängig von denselben, besteht etwas Dauerndes, eine Richtschnur des Geschmacks, den das Genie bekennt. Diese Geschmacksgeltung pflanzt sich als etwas rein Intellektuelles fort und übt ihre Wirkung auf den Künstler aus, nicht etwa als ein neuer Einfluss seiner eigenen Zeit, sondern vermittelst der künstlerischen Erzeugnisse des vorhergehenden Geschlechtes, welche den Künstler in der Jugend begeistern und gleichzeitig seinen Schönheitssinn in einer bestimmten Richtung entwickeln. Die besten künstlerischen Erzeugnisse einer jeden Generation bilden somit eine Reihe von Höhepunkten, bei denen jeder vom andern einen eigentümlichen Wiederschein empfängt, dessen Ursprung nicht in der nächsten Umgebung, sondern vielmehr in einer gesellschaftlichen Schicht zu suchen ist, die weit von der unsern entfernt liegt. In Griechenland beginnt dieser Höhepunkt für uns in einer klarumgrenzten historischen Periode. Für alle nachfolgenden Generationen eine feste Tradition, entspringt sie in Griechenland aus besonders glücklichen gesellschaftlichen Vorbedingungen als eine spontane Neubildung. Was waren das für Bedingungen, welche dieses künstlerische Ideal, diese Geschmacksorthodoxie hervorbrachten? Wodurch wurde

es Griechenland möglich, ganz Europa seine Gedanken aufzuzwingen?

Wo wir die griechische Kunst in frühester Zeit antreffen, finden wir sie eng verschlungen mit griechischer Götterverehrung. Wir sind daran gewöhnt, uns die griechische Religion als die Religion der Kunst und Schönheit zu denken, deren höchste Verkörperungen im olympischen Zeus und in der Athene Polias verehrt werden, und deren heilige Bücher die Gesänge Homers sind. Daher spricht Kardinal Newman von ‚der klassischen Vielgötterei, welche anmutig und heiter war, wie es für eine damalige Zivilisation natürlich erscheint.' Doch diese Ansicht umfasst bloß einen Teil der Wahrheit, indem sie den Blick nur auf den scharfen, blendenden Lichtstreif der hellenischen Kultur richtet und den dunklen Hintergrund darüber vergisst, über den dieses Blendlicht seinen Strahl wirft. Die griechische Religion ist, wo wir sie am deutlichsten zu erkennen vermögen, zugleich ein glänzendes Ritualsystem und ein Zyklus herrlicher poetischer Vorstellungen. Die aus den natürlichen Lebensbedingungen der Menschen entstehenden Religionen werden von allem beeinflusst, was des Menschen Leben beeinflusst. Unter einem heitern Himmel werden sie mit heiter und sie werden duld-

samer mit der Erweiterung der sozialen Bedingungen, aber sie werden hart und schneidend in den engen Klüften des Lebens, wo Geist und Gemüt beengt und umkettet sind, und wo die Sterne um die Mittagszeit sichtbar werden. Diese Unterschiede auseinanderzuhalten ist eine der ernstesten Aufgaben religiöser Kritik. Trotz alledem besteht in der menschlichen Natur, als die breite Grundlage aller für die große Mehrzahl geltenden religiösen Vorstellungen, eine durchgehend heidnische Empfindung, ein Heidentum, das vor der griechischen Religion bestand und noch besteht, indem es tief in die christliche Welt eindrang, unausrottbar, wie eine Art pflanzlicher Wucherung, weil ihr Same geradezu ein Bestandteil desselben Bodens ist, aus dem die Pflanze ihre Nahrung zieht. Dieses heidnische Gefühl ist der Maßstab für die große Trauer, die den Menschengeist erfüllt, sobald seine Gedanken weit abschweifen von dem was hier und was jetzt ist. Er wird von Vorstellungen unwiderstehlicher Naturkräfte bedrängt, welche zum größten Teil dem Menschen feindlich gegenüber stehen, die aber auch das Geheimnis seines Glückes umschließen — das die Aehren goldig und die Trauben feurig für ihn reifen lässt. Er bildet die Götter nach seinem Ebenbilde, lächelnde und

blumenbekrönte — oder blutende Götter, um sich durch ihre nie schließenden Wunden zu trösten. Mit einem plötzlichen Heimweh kommt dann der Todesgedanke über den Menschen: er möchte daheim bleiben, ewig hier auf Erden, wenn er nur könnte: indem allmählich alle ihre Farben und seine Sinne ermatten, klammert er sich um so fester an die Erde; weil aber der Zerfall alles Fleisches immer weiter gehen muss, sucht er nach allen möglichen Zaubermitteln und Amuletten, damit sie ihm mit ihren freundlichen Kräften helfen mögen, wenn der letzte unaufhaltsame Schiffbruch kommt. Solche Gefühle und Gedanken bilden einen Teil der ewigen Grundlage aller Religionen, verschieden beeinflusst vom Wechsel der Zeiten und der Himmelsstriche, doch unzerstörbar, weil ihre Wurzel so tief im Urboden der Menschennatur liegt. Der belebende Atem neuer Religionsstifter fährt über sie hin; einige steigen empor ‚auf Flügeln, wie die Adler'; doch die breite Masse des religiösen Lebens bleibt auf die Dauer dieselbe. Religiöser Fortschritt bleibt, wie jeder rein geistige Fortschritt, auf wenige beschränkt. In den frühesten Zeiten richtet sich der religiöse Sinn auf gewisse patriarchalische Gebräuche: das Anzünden des Herdfeuers, die Waschungen des Körpers, das Schlachten der

Herden, Erntefest, Feiertage und Tänze. Hier liegen die Anfänge eines Ritus, zuerst unsicher und zufällig, wie das Gefühl selbst, doch berufen, das dauernde Rückgrat des religiösen Gewohnheitslebens zu werden. Die patriarchalischen Gebräuche wechseln, doch der Keim des Rituellen bleibt, wächst, entwickelt sich immer im religiösen Interesse, verliert seinen häuslich-familiären Charakter und wird daher von Geschlecht zu Geschlecht immer dunkler und unerklärlicher. Dieser heidnische Götterdienst ist, trotz örtlicher Verschiedenheiten, doch wesentlich überall derselbe, ein Bestandteil aller Religionen: ein schmerzstillendes Mittel, ein Narkotikum für die Unheilbaren, womit unser religiöses Bedürfnis das unerbittliche Gesetz zu mildern sucht, welches für die große Mehrheit der Menschen einen Ton der Trauer als Grundnote ihres Lebens erklingen lässt.

Deutlicher entwickelte religiöse Vorstellungen entspringen andern Quellen, verketten sich auf verschiedene Weise mit dem ursprünglichen Ritual, verändern es und geben ihm eine verschiedene Bedeutung. In Griechenland kamen sie aus der Mythologie, welche selbst gar nicht einer religiösen Quelle entsprungen, sich aber nach und nach zu einer Reihe religiöser Vorstellungen entwickelte, welche rein menchliche Gestalt annahmen. Diese Vorstellungen traten

zum unbeweglichen rituellen Element hinzu, während die Mythe als solche — ἡ πτεροῦ δύναμις, Flügelkraft — an sich schon etwas Verfeinerndes, Erhebendes darstellt, mit der Aussicht auf eine unbegrenzte Zukunft. Während das Ritual weiter besteht, erweitert sich das nur zufällig damit verbundene ästhetische Element in gleichem Verhältnis wie die zunehmende geistige Freiheit und Beweglichkeit. Die religiösen Gebräuche sind dabei das Stetige; das Flüssige, das Bewegliche ist die Mythe in der künstlerisch-religiösen Vorstellung. Diese Religion ist selbst heidnisch und wird, im Großen betrachtet, von der heidnischen Traurigkeit beherrscht. Sie wird nicht sogleich und für die Mehrheit die höhere hellenische Religion. Die Landbevölkerung hält natürlich die unschönen Idole einer früheren Zeit in Ehren, wie jene, welche Pausanias in Arkadien mit frommer Sorgfalt erhalten fand. Athenäus erzählt von einem, der zu einem Tempel der Latona kam, in der Erwartung einer würdigen Darstellung der Mutter des Apollo; doch er musste lachen beim Anblick einer formlosen Holzfigur. Wildere Völker haben wildere Götter, die aber in Athen, oder Corinth, oder in Lacedämon, mit ihren Anbetern gleichzeitig wechseln und dort in ihrer Gestalt etwas von der Hoheit und Herrlichkeit der menschlichen

Natur annehmen. Auch die griechische Religion hatte ihre Bettelmönche, ihre Reinigungen, ihre mystischen Geheimkulte, ihre Antinomistiker, ihre den Göttern geweihten Gewänder, ihre abgeküssten Statuen, ihre abergläubischen Übertreibungen für die Grobsinnlichen, ihre Anbetung des Leidens, ihre ‚Schmerzensmutter', ihre trauervollen Geheimnisse. Es giebt kaum einen heißen wilden Aufschrei oder schwermütigen Klageton in der mittelalterlichen Kirche, der nicht bereits in der griechischen Vielgötterei angeschlagen worden wäre! Was würde man zu der sich im Kreise drehenden Seherin sagen, mitten unter den griechischen Göttern? Die höchste hellenische Kultur ist ein blendender Lichtstrahl über diesem schwermütigen Dunkel. Der feurige, betäubende Wein wird in einer glücklicheren Region klar und erheiternd. Der dorische Apollokultus, durchgeistigt, streng aber anmutig, steht mit seinem ungebrochenen Licht in stetem Gegensatz zu den finsteren Chthonischen Gottheiten und bildet das Aufstrebende, Erhebende, durch dessen Federkraft die griechische Religion ins Erhabene steigt. Aus der griechischen Religion blüht unter günstigen Verhältnissen die griechische Kunst empor, um die Menschenkultur zu veredeln. Es war das hohe Vorrecht der griechischen

Religion, sich in ein künstlerisches Ideal verwandeln zu können.

Die Gedanken der Griechen über sich selbst und ihr Verhältnis zur Welt im allgemeinen, eigneten sich jederzeit zur Umbildung in das sinnlich Wahrnehmbare. Darin beruht die Hauptunterscheidung zwischen griechischer Kunst und der mystischen Kunst des christlichen Mittelalters, welche sich vergeblich müht, Gedanken über sich selbst hinaus zum Ausdruck zu bringen. Nehmen wir beispielsweise ein charakteristisch mittelalterliches Kunstwerk, Angelicos Krönung der Jungfrau im Kloster von Sanct Marcus in Florenz. In einem merkwürdig mondartigen Heiligenschimmer sitzen Christus und die Jungfrau Maria, in mystische weiße Gewandung gehüllt, halb Leichentuch, halb Priesterhemd. Der Heiland, mit rosigem Schein und dem langen bleichen Haar — *tanquam lana alba et tanquam nix* — wie in der Gestalt der Apokalypse, setzt mit zarten Fingerspitzen eine Perlenkrone auf das Haupt seiner Mutter, welche, fast leichenhaft verfeinert, sich vornüberbeugt, um sie zu empfangen, während das Licht wie Schnee auf ihrer Stirne liegt. Sicherlich kann man kaum behaupten, dass Angelicos Darstellung unsere höchsten Gedanken über Mensch und Welt in eine sinnlich verständliche Form gebracht habe, ja nicht

einmal für Angelico selbst! Für ihn ist alles Äußere und Sinnliche an dem Bilde — die Haare wie Wolle, der rosige Heiligenschein, die Perlenkrone — nur das Symbolische für eine unausdrückbare Welt, auf die er unsere Gedanken lenken möchte; er würde die Meinung, dass mit dem Sichtbaren alles gegeben sei, zurückweisen. Solche Kunstformen sind aber unzulänglich und unvollkommen für ihre Aufgabe und bleiben hinter ihrem Stoff zurück. In gewisser Beziehung trifft das auch für die Kunst des Orients zu. Wie im Mittelalter aus übertriebener Innerlichkeit, so wird im Osten aus einer gewissen Verschwommenheit, einem Mangel an Bestimmtheit des Denkens, der Stoff für die künstlerische Darstellung ungeeignet: sinnliche Form ringt mit dem Ungreifbaren vergebens. Die vielköpfigen Götter des Ostens, die orientalische Diana von Ephesus mit den vielen Brüsten, sind, ebenso wie Angelicos Wandbild, bestenfalls überladene Symbole, Versuche, eine reine Idee anzudeuten, welche die bildende Kunst nicht wiedergeben kann und welche deshalb doch in der Schattenwelt bleibt.

Nehmen wir dagegen ein Werk griechischer Kunst — die Venus von Melos. Da ist in keiner Weise etwas Sinnbildliches, eine Andeutung über die eigene sichtbare, sieghafte Schönheit hinaus. Der Geist nimmt Anfang und Ende

des greifbaren Urbildes in sich auf und verliert doch nichts von dem seelischen Inhalt, von dem geistigen Gedanken. Dieser wird der sinnlichen Form nicht locker angehängt, wie bei einer geheimnisvollen Allegorie, sondern durchtränkt und vereinigt sich mit der Form zu einer völligen Identität. Der griechische Geist war bis zu einer bestimmten Stufe der Selbstbetrachtung vorgedrungen, hütete sich aber, darüber hinauszugehen. Im orientalischen Denken herrscht ein unbestimmtes Gefühl des Lebens überall, aber kein klares geistiges Erfassen, kein Bewusstsein für die Unterscheidung der Menschennatur. Die Menschheit wird dort noch mit dem fantastischen, unklaren Leben der Tier- und Pflanzenwelt vermischt. Im griechischen Denken wird die ‚Oberhoheit der Seele' anerkannt. Diese Oberhoheit verleiht den menschlichen Augen, Händen und Füßen Würde und Göttlichkeit, und die unbelebte Natur tritt zurück. Doch da liegt auch für die Griechen die glückliche Grenzlinie: das Denken ist noch nicht so sehr verinnerlicht; der Geist hat noch nicht begonnen, sich seiner Freiheit von den Fesseln des Fleisches zu rühmen; die Seele hat noch nicht alles mit ihren Gefühlen aufgesogen und ihre eigene Farbe nicht überall hingespiegelt. Sie hat sich freilich schon einem Gedankengang überlassen, welcher

zuletzt in einer Verachtung aller Form und alles Äußeren enden muss, in einem übertriebenen Idealismus. Aber so weit ist es noch nicht, die letzte Gefahr liegt in weiter Ferne: noch hat der Geist sich nicht in die Tiefen religiöser Mystik versenkt.

Diese Idealkunst, in welcher der Gedanke nicht über die sinnliche Verkörperung hinausstrebt, konnte unmöglich aus einer unschönen oder ärmlichen Lebensgrundlage herauswachsen. Durch ein höchst glückliches Zusammentreffen begegneten sich die animalische Natur des Griechen und sein geistiges Streben, Gefühl und Gedanke, an der oben erwähnten Grenzscheide. Dort liegen die zwei Vorbedingungen des künstlerischen Ideals. Die Einflüsse, welche die animalische Natur der Griechen veredelten, bilden zugleich einen Teil der Voraussetzungen zur Entfaltung des Kunstideals. Jene ‚Mütter', welche im zweiten Teil des Faust die typischen Gestalten der Menschheitsgeschichte wieder und wieder umbilden, bewachen und behüten beim Beginn der griechischen Kultur eine derartig glückliche Vereinigung physischer Vorbedingungen, wie sie in natürlicher Folge eine seltene Blüte geistigen und seelischen Lebens hervorbringen musste. Die zartere durchsichtige Luft, die sich leise und süß in die Sinne schmeichelt, die herrlichen Naturgebilde, die feinere Form

der menschlichen Gestalt, der zartere Bau der Glieder und des Antlitzes: das waren die glücklichen Loose des Griechen, mit denen er ins Leben trat. Die Schönheit ward zu einer Auszeichnung, wie das Genie, oder hohe Stellung.

‚Die Griechen, schreibt Winckelmann*, waren sich ihres Vorzugs der Form bewusst, und unter keinem Volk ist die Schönheit so hoch als bei ihnen geachtet worden. Die Priester des jugendlichen Jupiters zu Aegä, sowie die des ismenischen Apollo, und der Priester, welcher zu Tanagra den Reigen des Merkur eröffnete, ein Lamm auf seinen Schultern tragend, waren stets Jünglinge, denen der Preis der Schönheit zuerkannt worden. Die Bürger von Egesta in Sizilien errichteten ein Standbild einem gewissen Philippos, welcher nicht ihr Mitbürger, sondern aus Croton war, wegen seiner ausgezeichneten Schönheit; und das Volk brachte ihm Dankopfer dar. In einem alten, dem Simonides oder Epicharmos zugeschriebenen Gedichte, werden vier Wünsche aufgezählt, von denen der erste die Gesundheit, der zweite die Schönheit nennt. Da also die Schönheit dergestalt von den Griechen gewünscht und geachtet wurde, suchte eine jede

* Geschichte der Kunst des Altertums, S. 224 bis 225, nach Winckelmanns Tode 1776 herausgegeben.

schöne Person durch diesen Vorzug dem ganzen Volke bekannt zu werden und sich insbesondere den Künstlern gefällig zu erzeigen, weil diese den Preis der Schönheit bestimmten, und eben dadurch hatten sie Gelegenheit, das Schönste täglich vor Augen zu sehen. Ja es war dieselbe gleichsam ein Verdienst zum Ruhm, und wir finden in der griechischen Geschichte die schönsten Leute angemerkt; gewisse Personen wurden von einem einzigen schönen Teile der Bildung, wie Demetrius Phalereus von seinen schönen Augenliedern, mit einem besonderen Namen bezeichnet: denn er wurde genennet χαριτοβλέφαρος, das ist, auf dessen Augenliedern die Grazien wohnen. Ja es scheint, man habe geglaubt, die Zeugung schöner Kinder durch verordnete Preise habe befördern zu können. Das wird bewiesen durch die Wettstreite um den Preis der Schönheit, die in alten Zeiten von Cypselos, König von Arkadien, am Flusse Alpheus veranstaltet wurden; und an dem Feste des philesischen Apollo war auf den ‚gelehrtesten Kuss' unter jungen Leuten ein Preis gesetzt. Dies wurde durch einen Schiedsrichter bestimmt; desgleichen in Megara, beim Grabmal des Dioclesius. Zu Sparta, zu Lesbos, im Tempel der Juno und unter den Parrhasiern fanden Wettstreite um die Schönheit unter den Weibern statt. Die allgemeine

Achtung der Schönheit ging so weit, dass die spartanischen Weiber einen Nereus, Narcissus, Hyacinth in ihrem Schlafzimmer aufstellten, um schöne Kinder zu haben.' —

So vermochte Winckelmann aus ein paar zufälligen Überlieferungen, einigen scharfen Zügen, mit seiner eigentümlichen Anlage das Wesen, das Blut, das Temperament der antiken Welt zu erraten, und das, woran sie sich entzückt hatte. Es ist mit jener alten Welt dahingegangen, und wir dürfen es nun eingehender betrachten. Seine Schärfe und Wirklichkeit ist die Schärfe und Deutlichkeit plötzlich gehemmten Lebens. Das griechische System der Leibesübungen bildete ursprünglich einen Teil der gottesdienstlichen Übungen. Der Grieche sollte sich den Göttern gleichsam dadurch empfehlen, dass er so gelenkig und gewandt, so schön, weiß und rot wurde, wie sie selbst. Die Schönheit der Palästra und die in der Werkstatt des Künstlers ergänzten einander. Der Jüngling suchte sich mit seinen Göttern zu messen, und seine erhöhte Schönheit ging wiederum in sie über: Ich rufe die Götter zu Zeugen, dass ich lieber einen schönen Leib als eine Königskrone haben möchte — ὄμνυμι πάντας θεοὺς μὴ ἐλέσθαι ἂν τὴν βασιλέως ἀρχὴν ἀντὶ τοῦ καλὸς εἶναι. Das ist die Form, in welcher ein Zeitalter der Welt das höhere Leben

empfand — eine vollkommene Welt, wenn nur die Götter immer hätten schlank und schön, weiß und rot bleiben können. Wir wollen es aber nicht beklagen, dass diese unbekümmerte Jugendzeit der Menschheit, nachdem sie sich selbst gesehen und befriedigt hatte, im rechten Augenblick in eine trauervolle Reife überging; denn schon war die tiefe Freude in Bereitschaft für die Seele: das Ideal dieser ewigen Jugend, noch von der Röte des Lebens überhaucht, im Grabe zu finden.

Es ergiebt sich, dass das griechische Ideal seinen Ausdruck vornehmlich in der Bildhauerkunst gefunden. Alle Kunst enthält das Sinnliche — Farbe, Form, Ton — in der Dichtung ein geschicktes Heraufbeschwören dieser als Vorstellungen, verbunden mit einem tiefen, freudigen Bewusstsein von Bewegung. Jeder von diesen sinnlichen Vermittlern kann zum Idealausdruck werden, und es beruht zum Teil auf Zufall, ob die geborene Künstlernatur Dichter oder Maler statt Bildhauer wird. Da aber der Menschengeist selbst eine historische Entwicklung durchzumachen hat, so kann eine Kunstform schon durch die natürlichen Grenzen ihres Materials mehr als eine andere für den Ausdruck einer bestimmten Entwicklungsstufe geeignet sein. Verschiedene Zustände der Einbildungskraft stehen in wahlverwandt-

schaftlichem Verhältnis zu verschiedenen Typen der sinnlichen Erscheinungsform, so dass sie sich schnell und vollkommen durchdringen und vereinigen. Die Künste kann man sozusagen in einer Reihenfolge anordnen, welche einer Reihenfolge von Entwicklungen des Menschengeistes entspricht. Die Architektur, welche mit einem praktischen Bedürfnis beginnt, vermag nur durch allgemeine symbolische Bauformen des Künstlers Geist und Gemüt anzudeuten. Er verbirgt seine Traurigkeit, oder er wandelt zwischen den Geheimnissen der Dinge dahin, oder entledigt sich seiner Gefühle und Gedanken in klaren aufrichtigen Gebilden und enthüllt sein Innerstes dem Sonnenlichte. Doch dieses Geistige, mehr fühlbar als sichtbar, umschwebt die Formen der Architektur ganz unbestimmt und flüchtig, kann daher nur mittelbar durch die Reflexion zum Bewusstsein gelangen: sein Ausdruck ist hier kein unmittelbar sinnlicher. Da die menschliche Gestalt nicht Gegenstand der architektonischen Kunst ist, so sammelt sich die künstlerische Kraft und Sehnsucht nach Ausdruck in der Baukunst dann am stärksten, wenn die Gedanken des Menschen über sich selbst noch unklar und verworren sind, wenn er nicht zu sehr mit den Stürmen, Siegen und Ausgleichungen der unsichtbaren geistigen Welt be-

schäftigt ist, ehe sich diese zu körperhafter Form abklärt und dadurch eine, nur durch diese Verkörperung mitteilbare, schöne Bedeutung gewinnt. Die Kunst der Egypter, mit ihrer vorherrschend architektonischen Wirkung, war, nach Hegels schönem Vergleich, ein Memnon, der stumm den Tag erwartete, den Tag des griechischen Geistes, des Menschentums, mit seiner Befreiung und Kraft der Sprache. Die Malerei und Musik wiederum, und die Dichtung, mit ihrer unendlichen Zusammengesetztheit und Vielfarbigkeit, sind vornehmlich die künstlerischen Ausdrucksformen der romantischen und der modernen Zeit. Denn in diese kann ein Gemüt, das mit Wonne über sich selbst berichten will, jede noch so fein ausgesponnene Einzelheit genau übersetzen. Durch ihre Abstufungen der Schatten, ihre zarten Uebergänge und Intervalle, vermögen sie das Innerste der Empfindung, Leidenschaft, Stimmung in sichtbare Form zu kleiden. Zwischen die Architektur und die romantischen Künste der Malerei, Musik und Dichtung rückt die Bildhauerei, welche, zum Unterschied von der Baukunst, sich unmittelbar mit der menschlichen Gestalt befasst, während sie gleichzeitig, im Gegensatz zu den romantischen Künsten, nicht selbst-analytisch ist. Sie hat es mehr und ausschließlicher als irgend eine

andere Kunst mit der Menschengestalt zu thun, und ist selbst ein vollendetes Medium geistigen Lebens, bebend, schwellend und schmelzend vor innerer Erregung. Jenes Durchgeistigte und Beseelte, welches die Architektur nur flüchtig umspielt, nimmt in der Skulptur das ganze Material ein, durchdringt den Stoff mit der Vorstellung von etwas Lebendigem. Beim ersten Blick erscheint die Plastik, mit ihrer festen körperlichen Form, als etwas Volleres und Wirklicheres im Vergleich zur ungreifbaren Welt der Dichtung und Malerei. Dennoch ist eigentlich das Gegenteil der Fall. Denn Rede und Handlung offenbaren deutlicher den Menschen wie er wirklich ist, als das Spiel seiner Muskeln und das Schwellen des Fleisches; und jene sind das Gebiet der Dichtung. Die Malerei vermag, durch das Aufwallen des Blutes im Gesicht oder das Ausstrahlen des Lichtes im Auge — die Musik durch feinste Tonfolgen — einen einzigen Augenblick der Leidenschaft zu erfassen und seine feinsten Fäden zu entwirren.

Doch warum beschränkt sich die Skulptur auf die reine Form? Weil sie durch diese Beschränkung zum vollkommenen Ausdrucksmittel für eine besondere Richtung der sinnlichen Vorstellung wird. Deshalb verzichtet sie auf alles Beiwerk, welches ihren Hauptzweck nicht

wesentlich fördern hilft. Sie hat freilich von Anfang an einen unsicheren Anspruch auf die Farbe gehabt; doch dieses Farbige war stets etwas mehr oder minder Konventionelles, Beliebiges, ohne Schmelz oder Schattierung der Töne, mit nur beschränktem Spielraum hinsichtlich der Wiedergabe des Wirklichen. Es erhielt sich vornehmlich als etwas religiös Traditionelles. In dem Maße wie die Bildhauerkunst aufhörte, nur dekorativ schmückend und von der Baukunst abhängig zu sein, warf sie sich mehr und mehr, und zuletzt ganz, auf die reine Form. Sie entäußert sich der Hilfsmittel zur Verstärkung des Ausdrucks durch die Farbe, durch das Betonen oder Dämpfen der Töne. Kein Glied der menschlichen Form ist wichtiger als das andere; das Auge ist weitgeöffnet, aber ohne Pupille; Lippen und Stirn sind kaum weniger bedeutsam als Hände, Brüste und Füsse. Ihre Selbstbeschränkung ist zum Teil ihr Stolz: sie hat keinen Hintergrund, keine Luft, keinen Himmel, um einen Gedankengang, eine Stimmung zu erzeugen; nur ein wenig angedeutete Bewegung und recht viel Licht auf den glänzenden Flächen, in reiner Form — das ist alles. Und sie gewinnt mehr als sie verliert durch diese Beschränkung auf ihre eigensten Mittel: sie enthüllt den Menschen in der Ruhe seines un-

veränderlichen Wesens. In ihrem weißen Licht, gereinigt von den bösen, blutartigen Flecken der Leidenschaft und Handlung, offenbart sie nicht das Zufällige, Vorübergehende, sondern das Göttliche im Menschen, im Gegensatz zu seiner ruhelosen Bewegung. Die Bildhauerkunst bezeugt die erste kindlich unbekümmerte Selbsterkenntnis des Menschen, das Gewahrwerden seines Ich; und es beweist die hohe künstlerische Fähigkeit der Griechen, dass sie diese ungemein fein umgrenzten Bedingungen erkannten und trotzdem ihren Schöpfungen ein bewegliches und persönliches Leben einzuhauchen vermochten.

Heiterkeit und Allgemeinheit sind demnach die höchsten Kennzeichen des griechischen Kunstideals. Doch diese Allgemeinheit und Breite hat nichts gemein mit jener flauen Beobachtung, ungenauen Denkart und flüchtigen Ausführung, welche zuweilen Anspruch auf Größe erheben, unter dem Vorwand angeblicher ‚Breite der Auffassung'. Hellenische Breite und Allgemeinheit sind das Ergebnis einer strengen, eindringlichen, immer erneuerten Betrachtung und Bildung, welche ihre gesammelten Eindrücke in bestimmten Gesetzen und typischen Gestalten zusammenfasst. Der Ausgangspunkt aller künstlerischen Schöpferkraft liegt in der Fähigkeit, die Menschheit in

einer neuen überraschenden, freudigen Art aufzufassen, eine selbsterzeugte, glücklichere Welt an Stelle der gemeinen Welt des Alltäglichen zu setzen, eine Atmosphäre mit einer eigentümlichen Kraft der Ausstrahlung und Strahlenbrechung, welche die übermittelten Erscheinungsformen wählt, verwandelt und wieder neu verknüpft, nach der freien Willkür des einbildungsfähigen Geistes. In der Ausübung dieser Machtbefugnis steht der Malerei wie der Dichtung eine fast unumschränkte Stoffwahl zur Verfügung. Der Umkreis des Gegebenen ist so mannigfaltig wie das Leben selbst; kein noch so unbedeutender, unglücklicher oder unschöner Gegenstand vermag ihrem Zauber zu widerstehen. Das kommt daher, weil diese Künste ihre Aufgabe erfüllen können durch die Wahl und Enthüllung irgend einer besonderen Verkettung vom Umständen, welche einen an sich nicht poetischen Gegenstand oder Charakter in höherem Lichte erscheinen lässt, ihn über sich hinaushebt. Um eine derartige Stimmung hervorzurufen, um in einer kühlen leeren Umgebung jenen Brennpunkt zu entdecken, wo die an sich bleichen, matten Strahlen so zusammenlaufen, dass sie zu glühen und zu sengen beginnen, muss der Künstler einen komplizierten Mechanismus in Bewegung setzen, Gedanken und Gefühle

tausendfältig verfeinern und verstärken. Die Dichtungen Robert Brownings liefern glänzende Beispiele dieser Fähigkeit. Seine Poesie ist vornehmlich Situations-Poesie. Die Charaktere selbst sind immer von untergeordneter Bedeutung, manchmal erscheinen sie wie etwas ganz Unwesentliches, als ob sie dem Dichter durch seltsame Zufälle von den Enden der Welt in seine Kreise hineingetreten wären. Seine Begabung zeigt sich in der Art, wie er solchen Charakter benutzt und in eine bestimmte Situation bringt, oder ihn in irgend einem Augenblick auffasst, wo er über sich selbst hinaus gehoben, wo er ideal gesteigert wird. Nehmen wir ein Beispiel aus ‚Dramatis Personae'. In dem Gedicht ‚*Le Byron de nos Jours*' sehen wir einen einzigen Augenblick der Leidenschaft auf diese Weise reliefartig herausgetrieben. Diese beiden abgehetzten Pariser sind eigentlich uninteressante Menschen; sie wecken unser Interesse erst dadurch, dass sie in eine seltene Situation hineingeraten. Aber diesen Moment hervorzuholen und ihn uns so darzubringen, dass wir ihn ‚herausfinden' müssen: welch' ein Spinnengewebe von vorbereitenden Anspielungen, welche doppelte und dreifache geistige Selbstbeschau; welch' künstliches Licht wird erzeugt und über die eigenartige Situation geworfen; wie schwebt

diese kleine Welt konzentrierter Leidenschaft auf einer Nadelspitze! Dennoch, trotz dieser Verwickelung durchklingt das Ganze ein klares Leitmotiv; wir empfangen den Eindruck eines einzigen, schöpferischen Tons und einer einheitlichen Handlung.

Solche Wirkungen hervorzubringen erfordert alle Hilfsquellen der Malerei, ihre indirekten Ausdrucksmittel, nebensächlichen aber bedeutsamen Details, Luftstimmungen, Vordergründe und Hintergründe. Sie in hervorragendem Grade hervorzubringen erfordert alle Hilfsquellen der Dichtung; die Sprache aufs feinste berechnet und ‚durchsiebt', mit ihren entferntesten Beziehungen und Anspielungen, ihren doppelt und dreifach gebrochenen Lichtern. Solche Mittel stehen der Bildhauerkunst nicht zur Verfügung. Darum ist für sie nicht die Situation, sondern der Typus, der allgemeine Charakter des darzustellenden Gegenstandes die Hauptsache, ist das, worauf es vor allem ankommt. In der Poesie und Malerei überwiegt die Situation den Typus oder Charakter; in der Skulptur überwiegt der Typus oder Charakter die Situation. Durch die Grenzen ihres Materials bei der Benutzung ausgezeichneter Situationen beschränkt oder ausgeschlossen, hat sie die Auswahl aus einer bestimmten Anzahl von an sich inte-

ressanten und bedeutenden Typen, das heißt, bedeutsam abgesehen von irgend welcher zufälligen Lage, in welche sie geraten mögen. Das Geheimnis der Skulptur beruht auf der Darstellung dieser Typen in ihren großen, einschneidenden und wesentlichen Linien. Dies erreicht sie nicht durch Häufung von Einzelheiten, sondern durch Auswahl und Vereinfachung. Alles, was zufällig ist, oder uns von dem Eindruck des Typischen ablenkt, alle Spuren des Alltäglichen und Gewöhnlichen sucht sie nach und nach zu beseitigen und auszumerzen.

Unter solcher Gesetzmäßigkeit erzeugte Kunstwerke, und nur solche, können rechtmäßigen Anspruch auf hellenische Allgemeinheit und Breite erheben. Nach jeder Richtung hin herrscht das Gesetz der selbstgezogenen Schranken; es hält die Leidenschaften immer unter demjenigen Grad von Stärke, wo sie notwendiger Weise nur vorübergehend sein können; niemals bringt es die Gesichtszüge zu einem plötzlichen Ausdruck des Zornes, des Verlangens oder der Überraschung. In einigen der schwächeren allegorischen Darstellungen des Mittelalters finden wir gleichsam gesonderte Züge wie Fratzen und Masken abgebildet, und die damalige kirchliche Kunst hat uns mit Gesichtern vertraut gemacht, welche bewegungslos

zu leeren Traumgesichten erstarrt erscheinen, und Männer und Frauen tragen häufig in der Hast und Sorge des Lebens einen bestimmten, alles absorbierenden Zug im Gesicht, von dem sie, wie man sagt, durch den Tod befreit werden. Alle derartigen Beispiele könnte man unter den Begriff des Grotesken bringen. Das hellenische Ideal hat aber nichts mit dem Element des Grotesken zu thun. Es gestattet der Leidenschaft nur leicht über die individuelle Form hinzuspielen, welche dadurch nichts von ihrer inneren Gelassenheit, Tiefe und Ruhe einbüßt. Die gehaltene Ruhe in den Gesichtern der Götter wird wohl für jede außer der allerhöchsten Kulturempfindung, stets etwas Langweiliges haben. Indessen ist in der besten griechischen Skulptur die archaische Unbeweglichkeit schon im Schmelzen begriffen; die Formen bekommen Bewegung, doch es bleibt eine gemessene, zurückgehaltene Bewegung, welche selten in eine ausgesprochene Handlung übergeht. Unendlich verschieden, wie die plastischen Stellungen bei den Griechen sind, ausgezeichnet in der erfinderischen Abwechselung in dieser Hinsicht, bleiben dennoch die Handlungen und Situationen, welche sie zulassen, verhältnismäßig einfach und gering an Zahl. Es giebt keine griechische Muttergottes: die griechischen Göttinnen sind kinder-

los. Die ausgesuchten Handlungen sind derart, dass sie unbedeutend erscheinen würden, wenn es sich nicht um göttliche Wesen handelte: das Anbinden einer Sandale oder Vorbereiten zum Bade. Wird eine mehr verwickelte und bedeutsame Handlung zugelassen, so erscheint sie zumeist als eben vollzogen, so dass das eifrige Hinstreben, die gespannte Erwartung schon vorüber ist, wie beim Apollo nach der Tötung des Python, oder Venus mit dem Apfel des Paris bereits in ihrer Hand. Der Laokoon, mit all seiner peinlich wissenschaftlichen Geduld, wodurch er eine fast unüberwindlich schwierige Aufgabe bewältigt, bezeichnet schon eine Periode, in welcher die Skulptur nach Wirkungen zu streben begonnen hatte, welche von Rechts wegen nur in der Malerei zum wirklich erfreulichen Ausdruck gebracht werden können. Das Haar, eine so reiche Quelle des Ausdrucks in der Malerei, wird in der Skulptur möglichst nebensächlich behandelt, weil dasselbe im Vergleich zu Augen und Lippen kaum mehr als eine Art Draperie ist; Textur und Farbe desselben werden nicht gegeben, die allgemeine Anordnung der Haare nur in bestimmten Linien angedeutet, ohne eingefangenes oder gebrochenes Licht. Die Augen sind geöffnet, der Blick auf nichts Bestimmtes gerichtet, die Aufmerksamkeit scheint an keinen äußeren Gegenstand

gebunden; die Brauen sind haarlos. Die Jugend des Körpers ist ihr fast ausschließliches Gebiet, jener Jugendschmelz, wo die Plastik der Glieder noch gleichsam an der Schwelle der Reife steht: Andeutung, ohne Betonung, wo der Übergang von einer Schwellung zur andern so weich und unbestimmbar ist, dass Winckelmann ihn mit einer windstillen See vergleicht, welche, obwohl wir wissen, dass sie in Bewegung ist, uns wie ein Bild der Ruhe erscheint, wo daher auch der genaue Grad der Entwickelung so schwer zu erkennen ist. Wenn man ein einziges Werk hellenischer Kunst aus den Trümmern retten sollte, würde man aus der ‚schönen Überfülle' des panathenaischen Frieses wohl jene Reihe schöner Jünglinge zu Pferde wählen, mit ihren gleichgerichteten Blicken, den stolzen und doch so geduldig geschlossenen Lippen, den sicher und doch leicht gefassten Zügeln, und ihren in so vorzüglicher Bereitschaft gehaltenen Körpern. Diese farblose, unterschiedslose Klarheit des Lebens, mit dem Ineinanderweben und gegenseitigen Durchdringen aller geistigen, seelischen und körperlichen Kräfte, gleichsam in einander gefaltet und eine ganze Welt von Möglichkeiten in sich schließend: das ist der höchste Ausdruck jener Gelassenheit, welche jenseits von allem liegt, was bedingt oder einseitig ist. Überall der Eindruck

eines Eben-Erwachens, eines sanft unterbrochenen Kinderschlafes. Alle diese Wirkungen vereinigen sich in einem einzigen Beispiel: in dem *Adorante* des Berliner Museums, jenem Jüngling, der als Sieger im Ringkampf den Göttern Preis und Dank mit erhobenen und offenen Händen darbringt. Frisch und ohne Verwirrung, ist er das Urbild des Menschen, der eben aus dem Schlummer der Natur erwacht; sein weißes Licht ist noch ungefärbt von irgend welcher einseitigen Erfahrung, charakterlos, insoweit als Charakter eine Unterwerfung unter die zufälligen äußeren Lebenseindrücke in sich schließt.

‚Dieser Sinn, sagt Hegel,* für die vollendete Plastik des Göttlichen und Menschlichen war vornehmlich in Griechenland heimisch. In seinen Dichtern und Rednern, Geschichtsschreibern und Philosophen ist Griechenland noch nicht in seinem Mittelpunkt gefasst, wenn man nicht als Schlüssel zum Verständnis die Einsicht in die Ideale der Skulptur mitbringt und von diesem Standpunkte der Plastik aus sowohl die Gestalten der epischen und dramatischen Helden, als auch der wirklichen Staatsmänner und Philosophen betrachtet. Denn auch die handelnden Charaktere, wie die denkenden und dichtenden, haben in Griechenlands schönen Tagen diesen plastischen, allgemeinen

* Aesthetik, Werke Bd. X, S. 377.

und doch individuellen, nach außen wie nach innen gleichen Charakter. Sie sind groß und frei, selbständig auf dem Boden ihrer in sich selber substantiellen Besonderheit erwachsen, sich aus sich erzeugend und zu dem bildend, was sie waren und sein wollten. Besonders die Zeit des Perikles war reich an solchen Charakteren: Perikles selber, Pheidias, Plato und vornehmlich Sophokles; so auch Thukydides, Xenophon, Sokrates, jeder in seiner Art, ohne dass der eine durch die Art des andern geringer würde, sondern alle schlechthin sind diese hohen Künstlernaturen ideale Künstler ihrer selbst, Individuen aus einem Guss, Kunstwerke, die wie unsterbliche, totlose Götterbilder dastehen, an welchen nichts Zeitliches und Todeswürdiges ist. Von gleicher Plastik sind die körperlichen Kunstwerke der Sieger in den olympischen Spielen, ja selbst die Erscheinung der Phryne, die als das schönste Weib vor ganz Griechenland nackt aus dem Wasser emporstieg.'

Diesen Schlüssel zum Verständnis des griechischen Geistes besaß Winckelmann in seiner eigenen Natur selbst wie ein Ueberbleibsel aus der klassischen Antike, welches durch Zufall unter unserm fremden, modernen Himmelsstrich aufgedeckt wurde. Für die Beurteilung der vollendeten griechischen Plastik

brachte er nicht nur seine Bildung, sondern sein Temperament mit. Wir haben gesehen, wie scharfumrissen das Leitmotiv seines Lebens war, wie es gleich einer inneren Wurzelfaser die wohlabgerundete Einheit seines Wachstums durch tausend Schwierigkeiten und Ablenkungen zu erhalten vermochte. Angelegenheiten und Dinge, die nicht für ihn bestimmt waren, beschäftigten und beunruhigten ihn nie. In moralischen wie in kritischen Dingen folgte er seinem unbeirrbaren Instinkt. In die antike Welt durch die Leidenschaft seines Temperaments eindringend, verkündete er keine formalen Gesetze, die allemal hart und einseitig sein müssen. Genau und sorgfältig, wie er es mit seiner Bildung nahm, verfiel er doch niemals in einseitige Selbstbetrachtung. Immer mit sich selbst beschäftigt, um sich zu vervollkommnen, begnügte er sich indessen, wie das so häufig bei solchen Naturen der Fall, nicht damit, eine dicke Dunstschicht zwischen sich und den andern Geistern zu lassen, sondern war unaufhörlich darauf bedacht, seine Meinung in eine klar ausgesprochene, objektive Form zu kleiden. Diese Beanlagung nährte und stärkte er durch Freundschaften, die ihn in steter Berührung mit dem Geist der Jugend hielten. Die Schönheit der griechischen Statuen war eine geschlechtslose Schönheit; die Götter-

bilder zeigten die geringsten Spuren des Geschlechtlichen. Hier herrscht eine innere, moralische Geschlechtslosigkeit, eine Art ungesuchte Ganzheit des Wesens, aber von einer eigenen, wahren und bedeutungsvollen Schönheit.

Ein Ausfluss dieses Temperaments ist eben jene Heiterkeit, welche Winckelmanns Behandlung der sinnlichen Seite an der griechischen Kunst auszeichnet. Diese Gemütsruhe ist vielleicht in gewisser Hinsicht etwas Negatives: das Nichtvorhandensein irgendwelcher Empfindung von Mangel, Beeinträchtigung oder Scham. Mit dem sinnlichen Element in der griechischen Kunst geht er auf heidnische Art um. Was heißt das, auf heidnische Art? Man hat behauptet, die Kunst sei ein Mittel, von der ‚Tyrannei der Sinne' loszukommen. Für den Beschauer mag das so sein; er mag finden, dass der Anblick hoher Kunstwerke die fieberhafte Unruhe des Sinnenlebens etwas läutert und stillt. Aber das ist für den Betrachter nur dann möglich, wenn der Künstler beim Schaffen dieser Werke seine geistig-seelischen Vorstellungen allmählich ganz in sinnliche Form eingetaucht hat. Der Künstler kann, wie Keats es that, ein sittenreines Leben führen; doch seine Seele, wie die bei Platos falschem Astronom, taucht mehr und mehr in das Sinnliche ein, bis ihn nichts mehr anzuziehen vermag,

was zu den Sinnen in keiner Beziehung steht. Wie kann ein solcher jemals wieder das kühle Grau der abstrakt-idealen Gedankenwelt ertragen? Der Denker ist zufrieden, wenn das sinnliche Element in seinen Vorstellungen zurücktritt; sein Gedankenbau steigt empor, während das farbige Gewand in der klarkühleren Luft bleicht. Doch der Künstler taucht seine Gedanken wieder und wieder in die Glut der Farbe. Für den Griechen war dieses Eintauchen in das Sinnliche etwas Selbstverständliches, Gleichgültiges. Griechische Sinnlichkeit beunruhigt das Blut nicht; sie ist kindlich schamlos. Die christliche Asketik, die gewollte Abtötung des Fleisches, welche den leisesten Anflug des Sinnlichen verbietet, hat dagegen wiederholt das entgegengesetzte Prinzip stark herausgefordert: das Leidenschaftlich-Farbige des Künstlertums mit seiner unvermeidlichen Sinnlichkeit — ‚ich kostete nur ein wenig von dem Honig mit der Spitze des Stabes in meiner Hand, und muss nun, ach, dafür mit dem Tode büßen!‘ — Es hat mitunter den Anschein, als könne ein solches Leben nur mit der bewussten Ableugnung einer geistigen Welt verbunden sein, und das verleiht echt künstlerischen Bestrebungen eine Art von bewusster Selbstberauschung. Von dieser Selbstberauschung, dieser süßen Trunken-

heit ist aber die kritische Begeisterung Winckelmanns frei: er betastet den heidnischen Marmor mit unbefleckten Händen, ohne das mindeste Gefühl von Scham oder Einbuße. Das heißt das Sinnliche in der Kunst auf heidnische Art behandeln.

Je länger wir das hellenische Ideal betrachten, in welchem der Mensch mit sich selbst eins ist, sowohl mit seiner physischen Natur, wie mit der Außenwelt, jemehr mögen wir geneigt sein, es zu beklagen, dass der Mensch jemals darüber hinaus strebte nach einer vermeintlichen Vollkommenheit, welche das Blut aufwühlt und peitscht, welche das Fleisch quält und die wirkliche Welt um uns her herabsetzt und missachtet. Wenn aber der Mensch vor der Abspannung und dem Ueberdruss bewahrt werden sollte, welche allemal sich an das Erreichte knüpfen, sogar an die erreichte Vollkommenheit, so war es notwendig, dass ein Gegensatz, ein Konflikt eintrat, dass die vollkommene Harmonie durch einen schärferen Ton gestört wurde, sei es auch durch einen Missklang, damit der also aufgestachelte Geist erwachte und schließlich in eine gewaltigere und tiefere Musik einstimmen konnte. Im griechischen Drama hat dieser Konflikt schon begonnen, der Mensch sieht sich zwei widerstreitenden Forderungen gegenübergestellt. Die

griechische Tragödie zeigt uns, wie ein solcher Widerstreit mit erhabener Heiterkeit vereinbar ist, wie die Lösung zu einem Schauspiel nicht der Schwäche, sondern der Hoheit und Würde des Menschengeistes werden kann. Doch nicht nur in der Tragödie zeigte sich der Geist des Griechen fähig, aus einem an sich trauerschweren Stoff erhabene Freude zu ziehen. Theokrit schlägt auch häufig einen Ton romantischer Trauer an; doch welche heiter gefasste Haltung des Gemüts über allen Entmutigungen, in einer reinen, sonnigklaren Luftschicht!

Bis in dieses Stadium der griechischen Geistesentwicklung ist Winckelmann nicht vorgedrungen. Unübertrefflich auf seinem besonderen Gebiet, scheint seine Einsicht in die Einheitlichkeit und Ruhe der höchsten plastischen Anschauung eine Beschränkung in anderer Richtung bedingt zu haben. Seine Auffassung der Kunst schließt jene kühnere Seite derselben aus, welche zuversichtlich und gelassen es mit dem Lebensleid, Kampf und Uebel aufnimmt. In einer Welt hoch ausgebildeter, aber abstrakter und farbloser Form lebend, hätte er kaum eine Vorstellung haben können von jener fein verborgenen, eindringlichen, aber etwas grotesken Kunstempfindung der modernen Welt. Was würde er wohl zu Gilliatt in

Victor Hugos ‚*Travailleurs de la Mer*' gesagt haben, oder zu Fantines blutendem Munde in dem ersten Teil von ‚*Les Miserables*', obgleich auch hier das Romantische von einem ebenso lebhaften und durchklärten Schönheitsgefühl durchdrungen ist, wie der klassische Sinn eines Griechen? Es gab sogar schon eine Art von Vorbereitung auf den romantischen Geist in den Grenzen des griechischen Ideals selbst, welche Winckelmann entgangen ist. Denn die griechische Religion hatte nicht nur ihre trauervollen Mysterien von Adonis, Hyacinth, Demeter, sondern es durchweht sie auch eine Erinnerung, ein Unterbewusstsein von dem Sturze früherer Göttergeschlechter. Hyperion weicht dem Apollon, Oceanus dem Poseidon. Zu den Füßen jener, in ruhigem Besitz thronenden, olympischen Götter kauern die wehmütigen Schatten einer älteren, wilderen, formloseren Götterwelt. Ja sogar in die stille Klarheit ihrer Herrscherruhe schleichen sich Ahnungen einer Begrenzung ewiger Dauer, eines unaufhaltsamen Vergehens, einer künftigen Entthronung. Zudem ist die höchste, farblose Abstraktion dieser göttlichen Formen zwar das Geheimnis ihrer erhabenen Ruhe, zugleich aber auch schon eine Vorerinnerung an die fleischlose, bis zur Vergänglichkeit verdünnte Entkörperung der bleichen, mittelalter-

lichen Kunst. Jene höchste Gleichgültigkeit gegen das belebte Aeußere, jene Empfindungslosigkeit, hat bereits etwas Leichenhaftes an sich; wir ahnen schon Angelico und den Meister der Passion in der künstlerischen Zukunft. Das Zerbrechen und Ersticken des Sinnlichen, der asketische Zug taucht in der Ferne dunkel auf. Jene abstrakten Gottheiten, bereit, ‚ihr Wesen in die Winde auszuhauchen,' welche ihr Fleisch wie ein Gewand zusammenfalten und doch sich selbst erhalten können, scheinen bereits die feucht-frostigere Luft zu spüren, in der sie, wie die trojanische Helena, als die Gespenster des Mittelalters umherspuken.

Nach und nach, als die Welt in die Kirche hineinzuwachsen begann, machte ein künstlerischer Trieb, welcher der menschlichen Seele angeboren, seine Rechte geltend. Allein die christliche Kunst war noch von heidnischen Vorbildern abhängig, baute die Säulen der Heidentempel in ihre Kirche hinein, setzte die Form der Basilica fort und benutzte in späteren Zeiten die alten Amphitheater als Steinbrüche. Der sinnliche Ausdruck von Vorstellungen, welche unterschiedslos die Welt der Sinne verpönten, war das verwickelte Problem der christlichen Kunst. Wenn wir uns die mittelalterliche Malerei vergegenwärtigen, von den frühdeutschen Schulen, welche noch der Hauch

der Verwesung vom Leichenhause umspielt, bis zur klaren Lieblichkeit des Perugino, werden wir sehen, wie diese Aufgabe gelöst wurde. Sogar in der Anbetung des Schmerzes macht sich die angeborene Freudigkeit der Kunst geltend; das religiöse Gefühl, wie Hegel sagt, lächelte durch seine Thränen. So vollkommen übertrug der junge Rafael diese heidnische Heiterkeit auf christlich religiöse Werke, dass sein Gemälde der Heiligen Agathe zu Bologna für Goethe zu einem Wendepunkt in dem Entwicklungsgedanken seiner Iphigenie wurde.* Doch in eben dem Maße, wie sich diese Fähigkeit des Lächelns wiederfand, stellte sich auch die Sehnsucht nach der verlorenen antiken Kunst wieder ein, von der die Kunst der Kirche einige Reste in ihrem eigenen Schoß vergraben hatte, Reste, welche, als ihr Tag der Auferstehung kam, Wunder der künstlerischen Offenbarung verrichteten.

Die Kunstgeschichte hat so sehr wie die Weltgeschichte selbst unter den willkürlichen Begriffen der Trennung und Einteilung leiden

* Italiänische Reise. Bologna, 19. Oktober 1786, Abends. ‚Der Künstler hat ihr eine gesunde sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Roheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geist meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte.' —

müssen. Heidnische und christliche Kunst werden manchmal einander schroff gegenübergestellt, und die Renaissance wird gleichsam als eine in einer bestimmten Periode auftretende Mode angesehen. Das ist die oberflächliche Auffassung. Die tiefere ist diejenige, welche die Einheit der ganzen europäischen Kultur nicht aus den Augen verliert. Beide Begriffe sind thatsächlich fortschreitende Entwicklungsstufen. In gewissem Sinne kann man sagen: die Renaissance war eine ununterbrochene, durch das ganze Mittelalter fortschreitende Bewegung. Als die thatsächlichen Ueberreste der Antike der Welt wiedergegeben wurden, da mochte es in den Augen des christlichen Asketen so geschienen haben, als wäre eine alte Pestgrube wieder aufgedeckt worden: die ganze Menschheit wurde angesteckt von dem Leben der Natur und der Sinne. Und nun merkte man sogar, dass der Geist des Mittelalters auch etwas für das Schicksal der Antike gethan hatte. Indem er den Verfall der Kunst dadurch beschleunigte, dass er die Aufmerksamkeit von ihr abzog, dennoch aber den verknüpfenden Faden der Tradition nicht durchschnitt, ließ er den Menschengeist ausruhen, damit er, wenn der Tag gekommen, erwachen konnte mit frisch empfänglichen Augen für die Schönheiten der antiken Formen.

Der Standpunkt einer richtigen kritischen Würdigung ist der, Winckelmann in eine geistige Perspektive zu rücken, in deren Vordergrund Goethe steht. Denn trotz allem ist Winckelmann doch weit weniger als Goethe, und die rückblickende Kritik hat ihn oft vornehmlich deshalb in Betracht zu ziehen, weil er an gewissen geistigen Höhepunkten in nahe Berührung mit Goethes Entwicklung tritt. Sein Verhältnis zur modernen Kultur ist ein eigentümliches. Er gehört nicht zur modernen Welt; auch nicht zum achtzehnten Jahrhundert, obwohl sein äußerer Lebensgang so manche für seine Zeit charakteristische Merkmale aufweist. Aber der Ton der Auflehnung gegen das achtzehnte Jahrhundert, der aus Goethe herausklingt, wurde zuerst von Winckelmann angeschlagen. Goethe verkörpert jene Einheit des romantischen Empfindens, den Hang nach Abenteuern, die Veränderlichkeit und tiefe Subjektivität der Seele, mit dem Hellenismus in seiner durchsichtigen Klarheit, seiner Vernunftgemäßheit, seinem Verlangen nach Schönheit — jene Vermählung zwischen Faust und Helena — deren Kind die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist, der schöne Jüngling Euphorion, wie ihn Goethe auffasst, auf den Felsenklippen, ‚wie im Harnisch, wie zum Siegen, wie von Erz und Stahl der Schein', seine Stirn von

Licht umflossen.* Goethe bezeichnet auch das Uebergewicht des hellenischen Wesens in dieser Vermählung, und dieses Hellenische im echtesten Sinne wurde ihm durch Winckelmann übermittelt.

Breite und Gleichgewicht, verbunden mit Heiterkeit und Ruhe, sind also die Kennzeichen der hellenischen Kultur. Ist diese Kultur eine ewig verlorene? Ihre zufällige, örtliche Färbung, ihr Lokalkolorit, ist mit ihrem eigenen Zeitalter dahingegangen. Die Größe, die gestorben, erscheint noch größer, wenn jedes Band, das sie mit dem Oberflächlichen und Gemeinen verknüpft, durchschnitten ist. Wir können sie heute nur erkennen im Lichte einer hohen und verfeinerten Geistesbildung. Vermögen wir dieses Ideal noch in die grelle und verworrene Beleuchtung des modernen Lebens zu rücken?

Sicherlich, für uns moderne Menschen, mit unsern wiederstreitenden, verwickelten Interessen, ablenkenden Zerstreuungen, schmerzlichen und verwirrenden Erfahrungen, wird das Problem der Einheit mit uns selber in heiterer Ruhe weit schwieriger, als es für den Griechen mit seinen einfachen, antiken Lebensbedingungen war. Dennoch, soviel als je, verlangt der Geist Einheitlichkeit,

* Faust II, 3. Akt.

einen bewussten Mittelpunkt. Dies war es, was von dem Wesen Winckelmanns sich so der ersten jugendlichen Bildungskraft Goethes aufprägte, in seiner ursprünglichsten und einfachsten Form, wie ein Stück griechischer Kunst selbst, das durch Zufall an die zerrissene, mit Strandgut reich bestreute Küste des deutschen Geisteslebens im achtzehnten Jahrhundert verschlagen wurde. In Winckelmann erscheint dieser Typus aber nicht als Buch oder Theorie, sondern unvermittelt, ungestüm, als ein leidenschaftliches persönliches Leben. Für Goethe, der alle modernen Interessen in sich trug, jederzeit bereit, selbst in die verwickelten Windungen des modernen Denkens einzutauchen, verkörpert Winkelmann die klare Linie, das Kulturproblem an sich: Gleichgewicht, Einheit mit sich selbst, vollendete griechische Plastik.

Eine Lösung des Problems durch körperliche Vollkommenheit, wie die nackend aus dem Wasser steigende Phryne, oder durch eine frohe Harmonie mit der äußeren Welt, war nicht mehr möglich: dazu schien die Sonne nicht mehr senkrecht genug, die Schatten waren schon zu schräge, das Licht zu feierlich gedämpft; andererseits aber auch kaum mehr durch die Ausübung einer einzelnen hohen Begabung, wie etwa bei Perikles oder Pheidias; unter den

mannigfaltigen Ansprüchen der modernen Kultur hätte das nur in einem dünnen, einseitigen Auswuchs enden können. Goethes Hellenismus war von anderer Art: die Allgemeinheit und Heiterkeit einer wachsamen, geistigen Selbstzucht. Im Ganzen, Guten, Wahren resolut zu leben — mit diesen Worten beschreibt er sein eigenes höchstes Streben. Was heißt aber dieses Leben im Ganzen? Es bedeutet ein Leben, für das wieder und immer wieder das Neue ein Überwinden des Alten heißt und wo das einst Wertvolle gleichgültig geworden ist. Jedem, der nach Kultur strebt, tritt sie in vielerlei Gestalt entgegen, durch die intensive, angestrengte und einseitige Ausbildung irgend einer besonderen Anlage. Die hellsten Freuden der Begeisterung, die die Welt zu bieten hat, sind darin enthalten. Es ist nicht ihre Sache, abzuwägen, worin die besondere Bedeutung dieser oder jener fremdartigen Kulturform für sie liegen mag. Denn der reine Instinkt der Selbstkultur ist nicht so sehr darauf bedacht, alles einzuheimsen, was diese einzelnen Kulturformen zu bieten vermögen, als vielmehr in ihnen seine eigene Kraft wiederzufinden. Das Verlangen des Geistes ist: sich lebendig zu fühlen. Er will Einsicht gewinnen in die Gesetze, in die Vorgänge, in den geistigen Ertrag einer jeden einzelnen Kulturform; aber nur um

daran den eigenen Maßstab zu setzen und sein Verhältnis zu jeder einzelnen Kulturform selbst abmessen zu können. Er ringt mit diesen Formen, bis er einer jeden ihr Geheimnis abgelauscht hat, und lässt sie dann jede wieder in ihren rechten Platz einrücken, um sie von der höchsten künstlerischen Lebensanschauung aus zu betrachten. Mit einer Art leidenschaftlicher Kälte freuen sich solche Naturen, ihrem eigenen früheren Selbst zu entkommen. Vor allem sind sie eifersüchtig auf der Hut vor der ausschließlichen Hingabe an eine besondere Begabung, welche in der That ihre allumfassenden Fähigkeiten beschränken müsste. Für Goethe wäre es leicht gewesen, mit seiner sinnlich kraftvollen Anlage, dieser ganz das Übergewicht zu lassen. Für gewisse Naturen, die ‚nicht von dieser Welt', mag es wiederum leicht werden, ganz so zu leben, wie die ‚Schöne Seele', jenes Ideal sanfter Frömmigkeit in Wilhelm Meister: doch dem weiten Blick Goethes erschien das wie ein Lebensabschnitt, den ein Mann nach allen Seiten abschätzen und dann hinter sich lassen konnte. Demgegenüber fällt es übrigens nicht allzuschwer, sich dem gewöhnlichen metaphysischen Bedürfnis in die Arme zu werfen. Doch die Metaphysik ist vielleicht eins von jenen Dingen, auf die wir verzichten müssen, wenn wir unser Leben zur

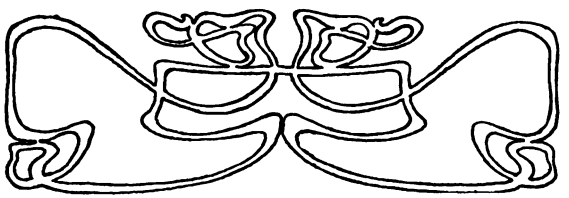
künstlerischen Vollendung durchbilden wollen. Die Philosophie dient der Kultur nicht etwa durch die eingebildete Gabe eines absoluten oder transcendentalen Wissens, sondern indem sie Gedanken und Fragen aufwirft, welche uns helfen, die Leidenschaften, wunderbaren Zusammenhänge und dramatischen Gegensätze des Lebens zu erraten und zu deuten.

Goethes Kultur blieb aber nicht ‚hinter dem Schleier'; sie trat jederzeit in den greifbaren Gebilden der Kunst, in thatsächlicher Produktion hervor. Für ihn lautete die Frage: Kann die innere Freudigkeit und Einheit des antiken Ideals auf eine künstlerische Neuschöpfung übertragen werden, welche die ganze Fülle und Erfahrung der modernen Weltanschauung umfasst? Wir haben gesehen, wie die bisherige Entwicklung der verschiedenen Kunstformen in jeweiliger Übereinstimmung mit der Entwicklung der Gedanken des Menschen über sich selbst stand, zur zunehmenden Offenbarung des Geistes über sich selbst. Die Skulptur entspricht der ungebrochenen, vollkräftigen Lebenslinie des hellenischen Humanismus; die Malerei der tiefen Mystik und Verworrenheit des Mittelalters; Musik und Poesie erfüllen ihr Geschick in der modernen Welt. Unter Poesie wollen wir alle literarische Produktion verstehen, welche durch ihre Form, unabhängig

von ihrem Inhalt, zu erfreuen vermag. Nur in dieser abwechslungsreichen literarischen Form vermag die Kunst über jene Breite, Verschiedenfarbigkeit und Feinheit der Hilfsmittel zu gebieten, welche sie in den Stand setzt, den modernen Lebensbedingungen Rechnung zu tragen. Die Aufgabe der modernen Kunst im Dienste der Kultur besteht in der Hauptsache darin, die Einzelheiten, die Ausschnitte, die Blitzaufnahmen des modernen Lebens so zu gruppieren und wiederzuspiegeln, dass sie den Geist befriedigen. Und was braucht vor allem der Geist im Angesicht des modernen Lebens? Das Gefühl der Freiheit. Jenen ursprünglichen rauhen Freiheitssinn, welcher seinem eigenen Willensdrang, wenn überhaupt, nur durch den noch stärkeren Willen eines anderen Schranken auferlegte, kann der Mensch nie wieder erlangen. Der Versuch, ihn in der Kunst darzustellen, würde heute so wenig innere Wahrscheinlichkeit für sich haben, dass er flach und bedeutungslos erscheinen müsste. Der Hauptfaktor in den Gedanken des modernen Geistes über sich selbst, ist die Vielgültigkeit und Zusammengesetzheit des Naturgesetzes, auch in der moralischen Ordnung. Für uns ist die Notwendigkeit nicht mehr, wie in alter Zeit, eine mythische Persönlichkeit außer uns, mit der wir auf dem Kriegsfuß stehen können. Sie

ist ein magische Gewebe, welches, gleich jenem magnetischen System, von dem die moderne Wissenschaft spricht, uns mit seinem Netzwerk ganz durchdringt, feiner als unsere allerfeinsten Nervenfäden, das aber in seinen unsichtbaren Maschen die Urkräfte der Welt trägt. Kann die Kunst Männer und Frauen inmitten dieser Wirrsale noch so darstellen, dass der moderne Geist wenigstens einen Ersatz für das Gefühl der Freiheit daraus zu gewinnen vermag? Sicherlich: in Goethes Romanen und fast mehr noch in denen Victor Hugos sind Beispiele einer modernen Kunst von einer derartigen Behandlung des modernen Lebens, wo der Künstler von dem Standpunkt des modernen Geistes und dennoch im Lichte einer heiteren Ruhe dies Leben betrachtet. Die natürlichen Gesetze werden wir nimmer einschränken, mögen sie uns noch so unbequem sein; aber es liegt doch ein Wertmesser in der edleren oder unedleren Haltung, mit der wir ihre Schicksalsverkettung verfolgen. In jenen Romanen Goethes und Victor Hugos, nebst einigen vorzüglichen, nach ihnen entstandenen Werken, wird diese Verkettung, dieses gesetzmäßige Netzwerk zum tragischen Situations-Motiv, in welchem gewisse Gruppen edler Männer und Frauen sich selbst herausarbeiten zu einer letzten, höchsten ‚Enthüllung'. Wer möchte

hier wohl, wenn er alles durchschauen könnte, sich gegen das Gesetz der Verkettung aufbäumen, welches uns am Ende mit diesen großen Erfahrungen bereichert?



SCHLUSSWORT*

Λέγει που Ἡράκλειτος ὅτι πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει

Die Richtung unseres neuzeitlichen Denkens hat uns mehr und mehr dahin gebracht, alle Dinge und alle Eigenschaften von Dingen als wechselnde Erscheinungen zu betrachten. Beginnen wir mit dem, was äußerlich ist: unser physisches Leben. Fassen wir es in einem Augenblick köstlicher Erfrischung: beim Auftatmen nach einem kühlen Bade in der Sommerhitze. Was ist das ganze körperliche Sein in solchem Augenblick anderes als eine Vereinigung chemischer Bestandteile, denen die ‚Wissenschaft' ihre Namen gegeben? Doch diese Ele-

* Diese kurzen Schlussworte waren in der zweiten Ausgabe fortgelassen, weil ich vermutete, sie könnten möglicherweise einige jugendliche Gemüter zu verkehrten Schlüssen verleiten. Im Ganzen hielt ich es für besser, hier das Wesentliche mit geringfügigen Abweichungen, die meinen ursprünglichen Ideengang noch deutlicher veranschaulichen, wiederzugeben. Ich habe mich ausführlich in Marius dem Epikuräer mit den dadurch angeregten Gedanken beschäftigt.

mente, Phosphor und Kalk und zartes Gewebe, sind nicht nur Bestandteile unseres Körpers. Wir finden sie auch außer uns, an den entferntesten Orten. Unser physisches Leben ist die fortwährende Bewegung dieser Bestandteile — der Blutumlauf, der Stoffverbrauch und Ersatz der Linse des Auges, die Veränderung der Gehirnzellen durch jeden Lichtstrahl und jede Tonschwingung — Vorgänge, welche die Wissenschaft auf einfachere Elementarkräfte zurückführt. Wie die Elemente, aus denen wir bestehen, so erstreckt sich auch die Wirkung dieser Elementarkräfte über unseren Körper hinaus — in ihrer Wirkung reift das Korn und rostet das Eisen. Weit um uns nach allen Seiten verstreut, werden diese Elemente von vielen Kräften getrieben: Geburt, Bewegung und Tod und das Sprießen der Veilchen aus dem Grabe sind nur einige unter zehntausend folgerichtigen Verbindungen. Die klaren dauernden Umrisse der Glieder und des Menschenantlitzes sind nur ein Bild unseres Selbst, in welchem wir diese Teile zusammenfassen: ein Muster in einem Gewebe, dessen Fäden sich noch viel weiter verzweigen. Etwas Flammenhaftes liegt insofern wenigstens in unserem Leben, als es das Zusammenfließen von Kräften und Stoffen ist, welche sich von Augenblick zu Augenblick erneuern, um früher oder später

wiederum nach verschiedenen Richtungen auseinander zu gehen.

Wenn wir uns der inneren Welt der Gedanken und Gefühle zuwenden, so erscheint der Wirbel noch weit schneller, die Flamme noch begehrlicher und verzehrender. Kein allmähliches Abnehmen der Sehkraft und Verblassen der Farben findet hier statt — das Bewegen des Wassers am Uferrand, wo es entlanggleitet, kaum wahrnehmbar — sondern es ist die reißende Flut in der Mitte des Flusses, ein Strom von Gedanken, Augenblickseindrücken und Gemütsbewegungen. Zuerst scheint es, als ob die Fülle der äußeren Eindrücke uns unter einer Flut von aufdringlich störenden Realitäten begraben müsste, indem sie uns nach tausend verschiedenen Richtungen zugleich aus uns herauslockt. Aber sobald wir anfangen, über diese Eindrücke nachzudenken, teilen sie sich wie mit einem Zauberschlage; jedes Ding löst sich in eine getrennte Gruppe von Eindrücken im Bewusstsein des Beobachtenden: in Farbe, Duft, Stoff. Und wenn wir uns noch weiter in Gedanken in diese äußere Erscheinungswelt vertiefen, nicht in die Gegenstände als solche, die Dinge an sich, wie sie die Sprache zu festen Begriffen allgemeingültig gestaltet, sondern in die Welt der flüchtigen, schwankenden, unbeständigen Eindrücke, welche

in unserem Bewusstsein aufglühen und wieder verlöschen, so zieht sich diese Welt noch enger zusammen. Der ganze Spielraum unserer äußeren Wahrnehmungen verengt sich zuletzt bis in die Dunkelkammer unserer persönlichen Aufnahmefähigkeit, der individuellen Rezeptivität des Geistes! Die Erfahrung, von vornherein schon auf einen Schwarm von Eindrücken beschränkt, wird für jeden einzelnen noch obendrein durch die dicke Mauer seiner Persönlichkeit wie mit einem Schutzwall umzogen, durch den keine Stimme zu uns hereindringen, noch von uns nach jenem Außen gelangen kann, über das wir nur Vermutungen anstellen dürfen. Jeder dieser Eindrücke ist nur die Erfahrung des isolierten Einzelwesens; jeder Geist hegt, gleichsam wie einen Gefangenen in Einzelhaft, seinen eigenen Traum der Welt. Die psychologische Analyse geht noch einen Schritt weiter und lehrt uns, dass diese Eindrücke des Einzelgeistes, also die persönlichen Erfahrungen, fortwährend wechseln und fliehen; dass jede derselben durch Zeit begrenzt, und weil die Zeit unendlich teilbar ist, auch jene unendlich teilbar sind. Alles was daran wirklich, ist nur ein Blitz, ein Bruchteil der Zeit, vorüber, ehe wir ihn zu fassen vermögen, und von dem man immer eher sagen kann, dass er war, als dass er ist. Zu solchem zittern-

den Irrlicht, das sich ewig auf dem dunklen Strom erneuert, zu einem einzigen, scharfen Eindruck, mit einem mehr oder minder flüchtigen Nachgeschmack, einem leisen Erinnern, verdichtet sich schließlich das, was Wirkliches in unserem Leben ist. Bei diesem Bewegen, diesem Vorüberziehen und Auflösen von Eindrücken, Bildern und Empfindungen hört auch die Analyse auf — das ewige Schwinden, Weben und Entweben, Verknoten und Ausfasern unseres Selbst.

Philosophieren, sagt Novalis, ist dephlegmatisieren, vivifizieren. Der Wert der Philosophie, der spekulativen Kultur für den menschlichen Geist besteht darin, ihn zu wecken, ihn gewissermaßen aufzurütteln, damit er schärfer und eifriger beobachtet. Fortwährend findet irgend eine Form ihren vollkommenen Ausdruck in Gesicht oder Hand; ein Farbenhauch auf den Hügeln oder dem Meere ist feiner als die übrigen, eine Stimmung der Leidenschaft, ein tiefer Einblick, eine Erkenntnis oder geistige Erregung wird unwiderstehlich wahr und anziehend für uns — für einen Augenblick nur. Nicht die Frucht der Erfahrung, sondern die Erfahrung selbst ist der Endzweck. Eine bestimmte Zahl von Pulsschlägen eines vielfarbigen, dramatisch bewegten Lebens ist jedem von uns zugeteilt. Wie können wir während

desselben möglichst viel gewahr werden von allem, was die feinsten Sinne aufzufassen vermögen? Wie gelangen wir am leichtesten von Ort zu Ort, um immer an dem Brennpunkt zu sein, wo die größte Menge lebendiger Kraft sich zur reinsten Ausdrucksform verdichtet?

Immer wie diese starke, edelsteingleiche Flamme zu brennen, sich immer auf diesem Höhepunkte zu halten, ist Erfolg im Leben. In gewissem Sinne könnte man sogar sagen, es ist ein Fehler, ein Misserfolg, sich an irgend etwas zu gewöhnen; denn schließlich ist die Gewohnheit schon der Anfang einer erstarrenden Welt, und nur die ungenügende Unterscheidungsfähigkeit des Auges lässt uns glauben, irgend zwei Menschen, Dinge, Zustände seien einander ähnlich oder gleich. Während alles unter unseren Händen zerfließt, können wir wohl irgend eine feinste Empfindung, einen Beitrag zur Erkenntnis gleichsam im Fluge erhaschen, während für einen Augenblick der Vorhang auseinandergeht und der Horizont sich aufhellt: eine Erregung, ein Reiz auf die Sinne, seltsame Farben und Töne, ein feiner neuer Duft, ein Werk von Künstlerhand, oder ein Zug im Gesicht unseres Freundes. An diesem kurzen Lebenstag von Frost und Sonne, heißt es schon vor dem Abend einschlafen, wenn man nicht in jeder Minute eine leidenschaft-

liche Aufwallung, eine bedeutsame Geberde bei denen, die um uns sind, oder in ihren glänzenden Gaben eine tragische Verkettung unaufhaltsamer Kräfte erkennt. Mit einem so ausgebildeten Sinn für den prachtvollen Reichtum unserer Erfahrungsmöglichkeiten und dem gleichzeitigen Bewusstsein ihrer erschreckenden Kürze — unser ganzes Sein in einem verzweifelten Entschluss, klar sehen, fühlen, greifen zu können, zusammenraffend — haben wir wohl kaum die Muße, theoretische Betrachtungen über die Dinge anzustellen, die wir sehen und berühren. Was wir thun müssen, ist ein unaufhörliches, neugieriges Prüfen von Meinungen und Suchen von neuen Eindrücken, niemals einschlafen und uns nie beruhigen bei der bequemen Denkweise eines Comte, Hegel, oder unserer eigenen. Philosophische Theorien oder Ideen mögen als Gesichtspunkte, als Hilfsmittel kritischer Betrachtung dazu beitragen, das zu beobachten und zu sammeln, was sonst vielleicht unbemerkt an uns vorübergehen würde. Die Philosophie ist das Mikroskop des Gedankens. Theorien, Gedanken oder Systeme, welche von uns das Opfern irgend einer dieser Erfahrungen oder Erfahrungsmöglichkeiten verlangen, zu Gunsten einer Voraussetzung, einer abstrakten Theorie, in die wir nicht eindringen, mit der wir uns nicht identifizieren können,

alles nur Herkömmliche, hat auf unser Selbst keinen wirklichen rechtsgültigen Anspruch.

Eine der schönsten Stellen in den Schriften Rousseaus ist die im sechsten Buch der *Confessions*, wo er beschreibt, wie der schriftstellerische Trieb in ihm erwachte. Ein unbestimmbares Gefühl des Todes hatte ihn von jeher umfangen und nun glaubte er in jugendlichem Mannesalter den Keim einer tötlichen Krankheit in sich zu tragen. Er legte sich die Frage vor, auf welche Weise er die ihm gegebene Frist noch am besten ausnutzen könnte; und, unbeeinflusst durch sein vergangenes Leben, kam er zu dem Entschluss, es müsse durch geistige Erregung und Spannung sein, welche ihm gerade damals aus den klaren, frischen Werken Voltaires entgegenströmte. Nun: wir sind doch sämtlich mit einer kürzeren oder längeren Gnadenfrist zum Tode Verurteilte, wie Victor Hugo sagt — *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis.* Wir haben eine Gnadenfrist, und dann wird unsere Stelle leer. Einige bringen diese Frist in Unlust oder Verdrossenheit zu, andere in heftigen Leidenschaften, die Weisesten wenigstens unter den Weltkindern, in Kunst und Gesang. Denn unsere einzige Gelegenheit, diese Spanne noch auszudehnen, besteht darin, in die gegebene Zeit so viele

Pulsschläge wie möglich hineinzubringen. Große Leidenschaften mögen uns diesen beschleunigten Pulsschlag des Lebensbewusstseins geben, Entzücken und Trauer der Liebe, die verschiedenen Formen begeisterter Thätigkeit, aus selbstlosen oder anderen Beweggründen, welche naturgemäß in das Leben so vieler eingreifen. Nur seien wir uns darüber klar, dass es eine echte Leidenschaft ist — die uns wirkliche Früchte eines beschleunigten und erhöhten Bewussstseins einträgt.

Von dieser Lebensweisheit enthält die poetische Leidenschaft, das Verlangen nach Schönheit, die Liebe zur Kunst um der Kunst willen, das reichste Maß; denn die Kunst kommt zu uns mit dem freimütigen Bekenntnis, unseren flüchtigen Lebensaugenblicken die höchste Weihe zu geben, und allein um dieser Augenblicke willen.

ENDE

RETURN TO: CIRCULATION DEPARTMENT
198 Main Stacks

LOAN PERIOD Home Use	1	2	3
	4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS.
Renewals and Recharges may be made 4 days prior to the due date.
Books may be renewed by calling 642-3405.

DUE AS STAMPED BELOW.

JAN 0 2 2006

FORM NO. DD6
50M 1-05

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
Berkeley, California 94720–6000

U. C. BERKELEY LIBRARIES

C046046361

M61066

CB
361
P33

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY